REVUE
DE
MUSICOLOGIE



Tome LVIII – 1972 – N° 1

TOME LVIII 1972, N° 1

REVUE
DE
MUSICOLOGIE

publiée avec le concours du

CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

PARIS

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

HEUGEL ET Cie

2 *bis* Rue Vivienne (2e)

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

Siège social : Bibliothèque nationale, Département de la musique, 2, rue Louvois, Paris-IIe,

---

La Société française de Musicologie, constituée à Paris en 1917, réunit en un groupement spécial les personnes qui s'intéressent aux études de science et d'histoire musicales.

Elle se compose de membres souscripteurs et de membres donateurs, de nationalité française (membres actifs) ou étrangère (membres correspondants), admis, sur leur demande et sur la présentation de deux membres, après avis du Conseil d'administration, en séance ordinaire de la Société.

La cotisation est *au minimum* de 30 F par an pour les membres souscripteurs résidant en France, de 45 F pour les membres souscripteurs résidant à l'étranger, et de 600 F une fois versés pour les membres donateurs (900 F pour ceux qui résident à l'étranger).

Les cotisations doivent être adressées de préférence au compte de *chèques-postaux* 627-08 Paris, compte de la *Société Française de Musicologie* (2, rue Louvois, Paris-IIe) ou, à défaut, par chèque bancaire à l'ordre de la Société.

Tous les membres de la Société sont invités à assister aux séances ordinaires (communications, auditions musicales, etc...) ; ils ont droit à la réception gratuite de la *Revue de Musicologie* (deux numéros par an) et à des avantages pour l'achat des *Publications*.

REVUE DE MUSICOLOGIE

Vente au numéro :

LIBRAIRIE HEUGEL ET Cie

2 *bis*, rue Vivienne, Paris (2e).

Prix du présent numéro : **26** F. — Étranger : **33** F.
Abonnement (un an) France : **38** F. — Étranger **48** F.

PROBLÈMES D'ÉDITION DE LA MUSIQUE DE MARC-ANTOINE CHARPENTIER POUR *LE MALADE IMAGINAIRE**

La collaboration de Charpentier avec Molière commence au cours de l'été 1672, lorsqu'il compose une ouverture pour la première représentation à Paris de la *Comtesse d'Escarbagnas* et de nouveaux intermèdes pour le *Mariage forcé* destinés à remplacer ceux de Lully (qui avait alors définitivement rompu avec Molière pour s'aventurer dans la composition et production d'opéra), mais la mort de l'écrivain au mois de février 1673 met brusquement fin à leur association. Néanmoins, la Troupe du Roi (plus tard nommée Troupe de Guénégaud et, finalement, Comédie-Française après 1680) continuera à employer Charpentier comme compositeur pendant treize ans [1]. La musique du Prologue et des trois intermèdes du *Malade imaginaire* constitue une des premières œuvres qu'il écrivit à la requête des comédiens ; par la suite, on lui demandera à deux reprises de revoir sa partition. Le présent essai étudie quelques problèmes soulevés par la préparation d'une édition de cette musique de Charpentier pour le *Malade imaginaire.* [2]

---

* Cet essai a été écrit en commémoration du tricentenaire de la mort de Molière et de la musique faite pour sa dernière pièce par Charpentier.

1. Voir H. W. Hitchcock, « Marc-Antoine Charpentier and the Comédie-Française », *Journal of the American Musicological Society*, XXIV (1971), 255-281.

2. La musique n'a jamais été entièrement publiée, peut-être à cause des problèmes discutés plus loin. Camille Saint-Saëns en avait préparé une version partielle et quelque peu fantaisiste : *Le Malade imaginaire, musique de M.-A. Charpentier, restaurée par C. Saint-Saëns* (Paris, Durand [1894]). Pour une reconstitution du Premier intermède par Julien Tiersot, voir la note 15 ci-dessous.

Qualifié de « comédie mêlée de musique et de danse » dans le livret de 1673 [3], le *Malade imaginaire* ne comporte aucun divertissement musical important, si ce n'est l'unique passage (Acte II, scène 5) où Cléante et Angélique feignent « une scène d'un petit opéra ». Les manuscrits de Charpentier ne nous permettent pas de supposer qu'il en ait composé la musique, et ni le livret de 1673 ni celui de 1674 [4] n'en reproduit pas davantage le texte. Les comédiens devaient peut-être l'improviser, même sans accompagnement instrumental. Molière ne laissa pourtant rien au hasard lorsqu'il conçut le Prologue original et les intermèdes : ceux-ci devaient être presqu'entièrement mis en musique et comprendre plusieurs entrées de ballet. Toutefois, sur le plan dramatique, les rapports entre les morceaux musicaux et la pièce proprement dite varient considérablement. Ainsi, le Prologue s'en dissocie totalement malgré sa conclusion, où nous sommes invités à imaginer les personnages bucoliques comme les véritables metteurs-en-scène de la pièce : « Faunes, Bergers et Bergères, tous se mêlent, et il se fait entre eux des jeux de danses ; après quoi ils se vont préparer la Comédie. » De même, aucun lien réel n'existe entre l'Acte I et le Premier intermède, lequel ne prélude guère mieux à l'Acte II. Béralde, cependant, annonce le Second intermède vers la fin du deuxième acte, quand il dit à Argan : « Je vous amène ici un divertissement que j'ai rencontré » (dans la rue, lors du Carnaval). Le Troisième intermède, la Cérémonie des médecins, constitue l'un des points culminants, à la fois hilarant et impitoyablement satirique, de tout le spectacle, et lui est absolument essentiel.

Nous avons déjà mentionné le « Prologue original » ; il y en eut un second. Le premier, une « églogue en musique et danse » élaborée à la gloire du Roi, fut écrit par Molière en présumant que, selon la coutume, Louis XIV inviterait sa compagnie à donner la

---

3. *Le Malade imaginaire, comédie mêlée de musique et de danse. Représentée sur le Théâtre du Palais Royal...* (Paris, Christophe Ballard, 1673). Ces livrets ou « livres de sujet » ne contenaient pas les textes mêmes des pièces, mais uniquement leurs programmes et les paroles des airs et des divertissements musicaux. La première édition « authentique » du texte proprement dit du *Malade imaginaire* parut en 1682. Elle s'insérait dans une édition complète de l'œuvre de Molière, revue par La Grange, depuis longtemps secrétaire de la troupe : *Les Œuvres posthumes de Monsieur de Molière*. Tome VIII [des *Œuvres de Monsieur de Molière*] (Paris, Denys Thierry, Claude Barbin, et Pierre Trabouillet, 1682).

4. *Le Malade imaginaire, comédie mêlée de musique...* (Paris, Guillaume Adam, 1674).

Première de la pièce à la Cour. L'invitation souhaitée n'arriva jamais, et cette première fut jouée, non pour le Roi dans l'une de ses résidences, mais pour le public au Théâtre du Palais-Royal. Molière, néanmoins, dut espérer l'invitation royale jusqu'au dernier moment, car il fit imprimer ce prologue dans le livret de 1673 (et Charpentier l'avait intégralement mis en musique). Rien ne nous prouve cependant qu'il ait vraiment été joué cette année-là, ni même plus tard [5]. Dans son compte rendu des dépenses occasionnées par les préparatifs de la pièce (par opposition aux « frais journaliers » encourus lors de sa première saison à l'affiche), La Grange commente leur coût exceptionnellement élevé « à cause du prologue et des intermèdes remplis de danses, musique et ustensiles » [6]. Ce commentaire nous autorise à penser que Charpentier toucha son cachet et que la partition fut peut-être même répétée, mais il n'implique pas nécessairement qu'elle aït été jouée pendant les représentations. A l'appui de cette hypothèse, nous observons que Charpentier inscrivit les noms des chanteurs à côté des parties vocales des intermèdes (au moins des deux intermèdes dont les partitions sont conservées) et les omit sur la partition du Prologue, laquelle demeure, pour ainsi dire, une œuvre « abstraite ». D'une manière analogue, un document de 1673 lequel décrit tout requis pour la mise-en-scène de la pièce ne fait aucune allusion au Prologue alors qu'il énumère soigneusement les accessoires indispensables pour les trois intermèdes [7].

L'autre prologue élimine toute référence au Roi. Il est très abrégé et sans affectation ; c'est un simple rondeau où une bergère se plaint de l'incompétence des médecins à guérir son mal d'amour. Qu'il ait été substitué au prologue original pendant la première saison à l'affiche de la pièce (du 10 février au 21 mars 1673), nous

---

5. Édouard THIERRY, *Documents sur le Malade imaginaire* (Paris, Berger-Levrault, 1880), p. 35 (note). L'auteur déclare carrément : « L'Églogue, composée évidemment pour la cour, pouvait ne pas être représentée à Paris ». Charpentier en adaptera plus tard (au début de 1686) le divertissement pour les musiciens de Marie de Lorraine, duchesse de Guise, sous le titre *La Couronne de fleurs*. Pour de plus amples détails concernant cette adaptation et la date où elle fut faite, consulter l'article cité plus haut dans la note 1.

6. B. E. et G. P. YOUNG, *Le Registre de La Grange, 1659-1685, reproduit en fac-similé...* (Paris, E. Droz, 1947), p. 144.

7. Paris, Bibliothèque nationale, Ms. fr. 24,300 (« Mémoire de plusieurs décorations qui servent aux pièces contenues en ce présent livre, commencé par Laurent Mahelot et continué par Michel Laurent en l'année 1673 ») ; cité d'Eugène DESPOIS, *Le Théâtre français sous Louis XIV* (Paris, Hachette, 1882 [2e éd.]), pp. 410-415.

n'en avons nulle certitude. Il fut publié dans le livret de 1674 seulement (et la composition de Charpentier lui semble encore postérieure). Nous ne pouvons d'ailleurs pas affirmer que Molière en soit l'auteur, bien que La Grange l'accepte comme tel dans son édition « authentique » de 1682, où il l'imprime à côté du prologue original. Quoi qu'il en soit, nous possédons deux prologues très différents l'un de l'autre, et une partition de Charpentier pour chacun d'eux.

Si l'existence de ces deux prologues crée un embarras de richesse, le texte du Premier intermède suscite un problème identique, sinon plus épineux. L'intermède initial, tel que publié dans le livret de 1673, offrait le programme suivant :

> Polichinelle, dans la nuit, vient pour donner une sérénade à sa maîtresse. Il est interrompu d'abord par des violons, contre lesquels il se met en colère, et ensuite par le Guet, composé de musiciens et de danseurs.

Ainsi le texte original de Molière se divise en trois épisodes : un monologue de Polichinelle (parlé), un dialogue entre celui-ci et un orchestre à cordes hors scène (ses vers sont également récités), et une longue scène de Carnaval (presqu'entièrement chantée et dansée), où les membres d'un pseudo-Guet, masqués et déguisés en archers, abordent Polichinelle, le ridiculisent et le battent finalement. C'est un intermède tout à fait différent de celui-ci qu'on présenta aux spectateurs quand la pièce revint à l'affiche en 1674 (du 4 mai au 31 juillet). En voici le résumé du second livret :

> Un seignor Pantalon, accompagné d'un Docteur et d'un Trivelin, vient donner une sérénade à sa maîtresse, et chante ces paroles : [texte d'un air italien, « Nott'e dì]. Une Vieille se présente à la fenêtre, et répond au seignor Pantalon : [texte d'un autre air italien, « Zerbinetti »].

Les éditions modernes du *Malade imaginaire* font connaître un intermède modifié par rapport aux deux versions de 1673 et 1674. Il est inspiré de l'édition de 1682, où La Grange a maladroitement fusionné les deux premières versions pour créer une « version composée », centrée sur Polichinelle (à qui il fait interpréter la sérénade italienne), et excluant les personnages de la commedia dell'arte (Pantalon, le Docteur, et le Trivelin) mais non la Vieille. L'ensemble résulte en une saynète remplie d'incongruités dans l'action dramatique et d'inconsistances dans le texte : Polichinelle ne réplique pas à la chanson railleuse de la Vieille, mais

enchaîne en se plaignant des « violons » qui l'ont interrompu. Plus loin, il déclare sans ambages : « ... avant de chanter, il faut que je prélude un peu et joue quelque pièce, afin de mieux prendre mon ton » (alors qu'il a déjà chanté la sérénade au début de l'intermède sans l'avoir introduite). Cette version de l'intermède a-t-elle jamais été montée ? Qu'il nous soit permis d'en douter.

Tels sont donc les principaux problèmes concernant le texte des épisodes mis en musique du *Malade imaginaire*. (Le Second intermède et la Cérémonie des médecins semblent n'avoir subi aucun changement au cours des premières années de la carrière de la pièce, et leur texte ne suscite aucune difficulté.)



Abandonnons le texte de la pièce pour en étudier la musique. Nous avons mentionné plus haut les deux révisions de sa partition faites par Charpentier. Pour plus de clarté, nous appellerons Première Version la musique originale, et les deux révisions subséquentes, les Deuxième et Troisième Versions. La partition de la Deuxième Version, datable du mois d'octobre 1674, reprend des parties de la Première Version et s'accompagne d'un nouveau commentaire ; en plus, elle contient de la musique nouvelle. Le manuscrit de la Troisième Version, composé en vue d'une représentation de la pièce à Versailles, le 11 janvier 1686, se réfère aux deux versions précédentes en leur ajoutant quelques morceaux nouveaux [8]. Charpentier semble avoir ré-utilisé des passages de ses compositions pour le *Malade imaginaire* dans une autre pièce, *Circé* (1675), de Thomas Corneille et Donneau de Visé : parmi les *Airs de la comédie de Circé* (Paris, Christophe Ballard, 1676), nous retrouvons « Quand d'aimer on nous presse » et « Il est doux à notre âge », tous deux tirés du Second intermède de Molière (mais ici intitulés « De Circé : Entrée des Indiennes ») et des arrangements des deux airs italiens du Premier intermède de 1674

8. L'article cité dans la note 1 expose la raison évidente justifiant les dates offertes ici pour les Deuxième et Troisième Versions. Les sources manuscrites de la musique, préservées dans les « Mélanges autographes » de Charpentier (Paris, Bibliothèque nationale, Ms. Rés. Vm 1 259 ; 28 vol. in-folio) se trouvent comme suit : Première Version, tome XVI, 49-50, 57-88, et tome XIII, 1-40 ; Deuxième Version, tome XVI, 52-56 ; Troisième Version, tome VII, 34^{v}-35^{v}, 51-52, et tome XXII, 31^{v}. A moins d'indications contraires, toutes les références à la musique de Charpentier contenues dans cet essai renvoient à ces manuscrits autographes.

(« Nott'e dì », appelé ici « Sérénade italienne », et « Zerbinetti » devenu « Response de la Signora ») [9]. Si nous assumons que le « Zerbinetti » s'identifie à la musique originale composée pour le *Malade imaginaire* (et la partition de « Nott'e dì » soutient cette hypothèse car elle correspond à celle que nous trouvons dans le manuscrit de la Deuxième Version de Charpentier), cette édition de l'air est alors d'autant plus précieuse qu'il n'en subsiste nulle autre copie.

Le tableau synoptique ci-dessous résume les variantes entre les Première, Deuxième et Troisième Versions de Charpentier [10]. Les prologues et intermèdes de Molière figurent dans la colonne de gauche (les composantes du Premier intermède sont énumérées selon l'ordre donné dans les éditions de la pièce depuis 1682). Les pièces musicales conservées sont inscrites en lettres majuscules et les pointillés indiquent les parties exclues d'une version à l'autre.

Un coup d'œil sur le tableau permet de remarquer la disparition complète de la musique du Premier intermède. Par ailleurs, nous possédons intégralement toute la partition originale de la Première Version de Charpentier pour le Prologue original, et pour les Second et Troisième intermèdes.

La Deuxième Version reflète l'impact des ordonnances que Lully avait obtenues du Roi afin d'imposer des restrictions à l'emploi de musiciens par les comédiens. L'une d'elles limitait à deux chanteurs et six instrumentistes le nombre de musiciens pouvant être engagés dans une seule pièce. C'est pourquoi Charpentier fut contraint de corriger sa partition originale. Il intitule sa révision « Le *Malade imaginaire* avec les défenses » (et c'est probablement à ce moment-là aussi qu'il ajoute l'expression « dans sa splendeur » à la fin du titre de l'ouverture de la Première Version — *Ouverture du prologue du Malade imaginaire*). Le tableau indique

---

9. L'insertion de certains passages musicaux tirés des intermèdes du *Malade imaginaire*, et non identifiés comme tels, parmi les *Airs de... Circé* n'est pas problématique en soi. On peut assumer qu'ils ont tout simplement été ré-utilisés, probablement comme matériel d'intermède, dans cette œuvre plus tardive. Ils posent une énigme cependant, car nous possédons une partition autographe de Charpentier pour *Circé* (XVII, 1-17) qui semble complète et renferme tout le matériel d'intermède nécessaire. Il n'y est nullement question des emprunts faits à la musique du *Malade imaginaire*, intégrés et publiés dans les *Airs de... Circé*.

10. Une liste détaillée du contenu des trois versions, admirablement précise et intuitive, est publiée par Eugène Despois et Paul Mesnard, *Œuvres de Molière* (Paris, Hachette, 1873-1900), IX, 503-510. Voir aussi l'article cité ci-haut, note 1.

MOLIÈRE	CHARPENTIER		
	Première Version (1673)	Deuxième Version (1674)	Troisième Version (1686)
Prologue original	OUVERTURE	. . . .	. . . .
	PROLOGUE	. . . .	. . . .
Autre prologue	. . . .	OUVERTURE	(annotations)
	. . . .	PROLOGUE	(annotations)
	. . . .	. . . .	AIR ORCHESTRAL
Premier intermède :			
« Nott'e dì »	. . . .	« NOTT'E DI »[a]	PRÉLUDE
« Zerbinetti »	. . . .	. . . .[b]	(annotations)
Polichinelle vs. cordes	(perdue)	(annotations)	(annotations)
Polichinelle vs. archers	(perdue)	(annotations)	. . . .
	. . . .	. . . .	AIR ORCHESTRAL
Second intermède	OUVERTURE	(annotations)	NOUVELLE OUVERTURE
	INTERMÈDE à 4 VOIX[c]	MÊME INTERMÈDE à 2 VOIX	(annotations)
	DEUX AIRS ORCHESTRAUX	(annotations)	(annotations)
Troisième intermède	OUVERTURE	(annotations)	(annotations)
	AIR ORCHESTRAL	(annotations)	(annotations)
	. . . .	. . . .	AIR ORCHESTRAL
	MARCHE	(annotations)	(annotations)
	RITOURNELLES	(annotations)	(annotations)
	CHORUS, « BENE, BENE »	(annotations)	(annotations)
	AIR ORCHESTRAL	(annotations)	(annotations)
	CHORUS, « VIVAT, VIVAT »	(annotations perdues)	(annotations)

a. Également publié parmi les *Airs de la comédie de Circé* (1676).

b. Charpentier n'en parle pas comme faisant partie de la Deuxième Version ; cet air est cependant publié dans les *Airs de la comédie de Circé*.

c. Deux morceaux (« Quand d'aimer on nous presse » et « Il est doux à notre âge ») publiés de la même manière dans les *Airs de la comédie de Circé*.

une ouverture et la musique du rondeau du second prologue. Différons momentanément toute discussion concernant le Premier intermède de cette version, car si, comme nous l'avons vu, Charpentier a composé le « Nott'e dì » et le « Zerbinetti », parus dans le livret de 1674, la description qu'il donne de l'intermède s'éloigne de celle du livret d'une manière significative (la partition est légèrement plus tardive que le livret mais date de la même année). La musique vocale du Second intermède requérait quatre voix dans la Première Version, et dut être réduite à un duo ici pour se conformer aux normes royales. Néanmoins, puisque seule une infime partie de la musique originale faisait intervenir plus d'un chanteur à la fois, Charpentier s'y est limité à des modifications mineures. Le Troisième intermède demeure inchangé pour l'essentiel [11]. La partition de la Première Version comprenait bien un chœur à cinq voix, mais sa simplicité permettait, peut-être, de substituer des comédiens aux choristes, et Charpentier s'est dispensé d'écrire d'autre pièce pour cet intermède.

Plus d'une décennie sépare les Deuxième et Troisième Versions. Une fois de plus, cependant, le musicien a dû se plier aux nouvelles restrictions contenues dans une autre ordonnance que le Roi, à l'instigation de Lully, avait fait promulger le 27 juillet 1682. Cette ordonnance, « portant défense aux Comédiens de mettre des voix dans les comédies excepté deux acteurs ou actrices de la compagnie qui pourront chanter » [12], visait évidemment toujours à réduire le potentiel musical de la Comédie-Française (et à l'empêcher de circonvenir aux mesures précédentes en se servant les acteurs comme chanteurs ; les partitions de Charpentier témoignent de l'emploi de plus en plus courant d'un tel subterfuge au sein de la troupe jusqu'en 1682, époque où la compagnie comptait non moins de sept comédiens aptes à chanter les passages lyriques composés pour la reprise de l'*Andromède* de Pierre Corneille). La Troisième Version de Charpentier n'exige donc pas plus de deux chanteurs, et tous deux à ce moment étaient membres de la com-

---

11. Les commentaires de Charpentier s'interrompent à la fin d'une page (XVI, 56) sans mentionner le chœur « Vivat, vivat ». Ceci fut peut-être un oubli ; ou plus vraisemblablement, une page du manuscrit a été égarée (elle devait suivre 56). Puisque la description du reste de l'intermède correspond exactement à celle de la Première Version, il est probable que la Deuxième Version s'achève aussi sur le « Vivat, vivat ».

12. La citation provient d'un livre des comptes de la Comédie-Française : Archives de la Comédie-Française, [II.] Registre pour les seuls comédiens du Roi (du 7 avril 1682 au 10 avril 1683), fol. 107^{v}.

pagnie : M. de Villiers et Mlle Fréville. (On peut se demander comment la Cérémonie des médecins a pu être jouée dans cette version ; Charpentier note brièvement, « Comme à l'ordinaire, excepté qu'il y a un second air d'ajouter pour les tapissiers ».) Les airs de danse orchestraux ajoutés aux intermèdes révèlent la raison d'être de cette Troisième Version : elle fut commandée pour la représentation de la pièce à Versailles (la seule donnée à la cour entre 1680 et 1700) [13]. Pour l'occasion, on a toléré un corps de ballet plus important qu'à l'habitude (onze danseurs) et l'emploi d'instrumentistes à cordes supplémentaires [14]. Charpentier a de plus composé une brillante nouvelle ouverture pour le Second intermède.



Un fait saillant ressort de notre discussion et du tableau annexé : les manuscrits de Charpentier nous placent devant un nouvel embarras de richesse par le choix désormais possible entre plusieurs partitions pour les épisodes de la pièce mis en musique... à l'exclusion du Premier intermède naturellement. Les documents préservés susceptible de nous aider à rétablir la forme originale approximative de cet intermède sont malheureusement rares. D'où sa reconstitution se heurte à trois problèmes majeurs : elle doit l'épurer des incongruités introduites par La Grange dans sa « version composée » de 1682 ; rester fidèle autant que possible au texte de Molière lui-même ; et enfin, exploiter au maximum les fragments conservés de la partition de Charpentier. La suite de notre étude essaie une telle reconstitution du Premier intermède, basée sur une nouvelle solution hypothétique des difficultés exposées.

Nous avons reproduit plus haut le texte des deux programmes de cet intermède, respectivement publiés dans les livrets de 1673 et 1674. Les éditions modernes de la pièce impriment le texte intégral de ces deux versions, soient le texte du livret de 1674 ne renfermant que les paroles des deux airs italiens, et tout autre texte se constituant la version originale de 1673. La musique composée en 1673 pour cet intermède étant entièrement perdue,

---

13. Despois et Mesnard, *Œuvres de Molière*, I, 557.
14. Des paiements pour des « frais extraordinaires » sont versées aux onze danseurs, six instrumentistes à cordes, et « Verdier pour le clavecin ». Arch. de la Com.-Fr., [V.] Registre pour les seuls comédiens du Roi (30 avril 1685-6 avril 1686), fol. 244^v^.

les épisodes chantés (celles de Polichinelle et des archers) demeureront injouables jusqu'à ce qu'on découvre la partition de Charpentier [15]. Toutefois, les deux airs italiens survivent et rendent possible la mise-en-scène de l'intermède qui semble effectivement avoir été inscrit au programme en 1674 (mais abrégé de la sorte, le texte original de Molière et l'action dramatique disparaissent). Toutefois Charpentier décrit encore une troisième forme de l'intermède, dans ses notes relatives à la Deuxième Version de sa partition — laquelle, nous l'avons souligné, date non pas du milieu de l'année, mais de l'automne 1674. Sa description laisse entendre que l'intermède avait alors été remanié une fois encore : une partie de l'action originale y est récupéré avec au moins une des chansons italiennes. Voici le résumé du compositeur (XVI, 53ᵛ) :

L'on joue derrière le théâtre la fantaisie sans interruption. Polichinelle entre, et lorsqu'il est prêt de chanter devant les fenêtres de Toinette les violons, conduits par Spacamond, recommencent la fantaisie avec ses interruptions. Spacamond donne des bastonnades à Polichinelle et le chasse, après quoi les violons jouent l'air des archers ; ensuite de quoi l'on chante l'air italien qui suit [« Nott'e dì »]. Les violons recommencent aussitôt l'air des archers.

A partir de ces trois programmes de l'intermède — celui du livret de 1673, celui du livret de 1674, et celui du manuscrit de la Deuxième Version de Charpentier — et justifiant un mélange des épisodes de l'un à l'autre en vertu de ses modifications successives pendant les premières années de son histoire, une reconstitution fort recommandable nous paraît possible.

Notre tâche consiste avant tout à « retrouver » deux pièces orchestrales mentionnées dans la description de Charpentier et aujourd'hui disparues : la « Fantaisie » qui ouvre l'intermède et « l'Air des archers ». Le compositeur précise la nature de cette « Fantaisie » dans ses remarques concernant la Troisième Version : il parle d'une « Entrée de Polichinelles chassés comme autrefois sur la chaconne » [16]. Pour tenir lieu de la « Fantaisie », nous

---

15. A moins qu'une nouvelle musique soit composée pour ces passages. C'est ce que Julien Tiersot a fait, par exemple, dans une version de l'intermède où il complète la musique de Charpentier avec des pages de sa propre composition : *Polichinelle, premier Intermède du Malade imaginaire, reconstituée et complétée...* (Paris, Heugel, 1925).

16. VII, 34ᵛ. Remarquer le pluriel : l'intermède avait été remanié encore une fois (peut-être dans le but d'employer les onze danseurs de la représentation de 1686 à Versailles).

suggérons une chaconne de Charpentier, plus ou moins contemporaine de la musique du *Malade imaginaire* et jouée comme entr'acte musical dans la *Circé* de 1675 (« Intermède du 2^{d} au 3e acte : Passecaille » ; XVII, 8-9^{v}). « L'Air des archers » perdu pourrait être remplacé par l'air orchestral introduit dans la Troisième Version à la fin du Premier intermède. (Voir le tableau.)

Après la « Fantaisie » exécutée en guise de prélude et « l'entrée de Polichinelle », l'action de l'intermède, toujours selon le programme de Charpentier, poursuit son déroulement en reprenant la musique « avec ses interruptions ». Il s'agit certainement ici d'une référence au dialogue simulé entre Polichinelle et l'orchestre, tiré du texte original de Molière. L'apparition de Spacamond (capitaine, présumément chef du Guet), venant « diriger » la musique, nous gratifie d'un beau morceau de « travail » sur scène. « L'Air des archers » joué à ce moment-ci implique sans doute l'arrivée d'un corps du Guet, peut-être pour mimer les bastonnades que Spacamond administre à Polichinelle.

Les éditions modernes du *Malade imaginaire,* s'appuyant sur celle de La Grange en 1682, attribuent la sérénade « Nott'e dì » à Polichinelle. Il n'est pas impossible que ce personnage l'ait véritablement interprétée dans quelques productions du XVIIe s. : Charpentier nous en fournit une vague preuve dans la partition incomplète d'une *Petite Pastorale* (II, 52^{v}-57), où il signale qu'un air écrit ailleurs doit être chanté à un moment donné (« 'Ah, cruelle bergère', dans le livre qui commence par la sérénade de Polichinelle du *Malade imaginaire* ») [17]. Toutefois, dans sa description de l'intermède pour la Deuxième Version, Polichinelle est « chassé » de la scène, et « Nott'e dì » est confié à un autre participant que Charpentier n'identifie pas (« L'on chante l'air italien »). Aucune allusion n'y est faite à la réponse de la Vieille à la sérénade, mais le compositeur ré-insère son air dans la Troisième Version de l'intermède : « Après cette chanson [« Nott'e dì »], les violons préludent... pour donner le ton à M. de Villiers, qui chantera 'Zerbinetti', après quoi les violons joueront jusqu'au second acte l'air suivant » (suit la notation musicale de cet air dont nous avons déjà parlé au sujet de « l'Air des archers ») [18].

---

17. Ce « livre » (de musique) est un parmi plusieurs que Charpentier cite dans les « Mélanges autographes » mais qui ne font pas partie des « Mélanges » et sont perdus.

18. VII, 35. Immédiatement après le passage rapporté, Charpentier réfère à la partition originale de « Zerbinetti », qui se trouvait dans un des livres manuscrits perdus : « 'Zerbinetti' est dans le livre A, page 216. »

Si nous tenons compte de tous ces éléments, en rappelant que le livret de 1674 écarte Polichinelle en faveur d'une scène où le « seignor Pantalon » (et ses compagnons) et la Vieille chantent la sérénade et sa réponse, nous pouvons bâtir un deuxième épisode à partir de ses personnages.

Enfin, dans la mesure où nous respectons le programme de Charpentier (où « l'Air des archers », et probablement les archers eux-mêmes, reviennent à la fin de l'intermède) et aussi afin de mieux relier les deux épisodes (celui de Polichinelle et celui de Pantalon), nous proposons un retour des archers et la reprise musicale de leur air en guise de conclusion.

Le Premier intermède serait donc structuré comme suit :

1. « La Fantaisie ». — La scène est libre ; la « Fantaisie » introduit l'intermède.

2. « Entrée de Polichinelle ». — Polichinelle entre et prononce le monologue tiré de l'intermède original de Molière. Puis, à l'instant même où il s'apprête à chanter une sérénade, il est devancé par l'orchestre, qui entame une reprise de la « Fantaisie ». Spacamond fait son apparition sur scène à l'insu de Polichinelle (mais non de l'audience) et « dirige » la « fantaisie avec ses interruptions » — les interruptions correspondant aux vers que Molière fait dire à Polichinelle dans le pseudo-dialogue entre ce dernier et l'orchestre.

3. « Entrée des archers ». — Le corps du Guet entre, masqué et déguisé en archers. Spacamond exécute un ballet-pantomime au cours duquel il bat Polichinelle que les archers chassent de la scène.

4. « Entrée de Pantalon ». — Pantalon (accompagné du Docteur et du Trivelin, si on réfère au livret de 1674) entre et chante « Nott'e dì ».

5. « Entrée de la Vieille ». — La Vieille se montre à la fenêtre et interprète « Zerbinetti » [19].

6. « Rentrée des archers ». — Les archers masqués reviennent exécuter un ballet-pantomime, entraînant Pantalon et peut-être aussi ses compagnons et la Vieille dans leur danse.

---

19. D'après le commentaire du compositeur fait à propos de la Troisième Version, la sérénade et sa réponse (Nos 4 et 5 ici) auraient été jouées comme une farce de travestis : un membre masculin des comédiens, M. de Villiers, y chantait le « Zerbinetti », alors que Mlle Fréville y interprétait la sérénade. Charpentier écrit : « 'Notte's dì' transposé en E mi la avec les ritornelles de la suite, pour Mademoiselle Fréville. La chanson à transposer est dans le cahier XVII [où se trouve la Deuxième Version]. Après cette chanson, les violons préludent de caprice [!] en G ré sol bécarre pour donner le ton à M. de Villiers, qui chantera 'Zerbinetti' » (VII, 35).

La version du Premier intermède que nous proposons ici n'est évidemment pas définitive. Pour les raisons évoquées plus haut, il ne peut du reste exister aucune version « définitive ». Toutefois, celle-ci présente des avantages notoires : elle favorise la récupération quasi totale du texte original de Molière ; elle élimine les incongruités de la version de La Grange ; elle permet l'exécution de toute la musique conservée de Charpentier pour cet intermède ; et enfin, son action dramatique repose sur des versions de l'intermède écrites entre 1672 et 1686, c'est-à-dire du vivant de son auteur et de son compositeur.

H. Wiley HITCHCOCK.

LA GENÈSE DE *DON CARLOS*, OPÉRA EN CINQ ACTES DE GIUSEPPE VERDI, REPRÉSENTÉ POUR LA PREMIÈRE FOIS A PARIS LE 11 MARS 1867

Que mes lecteurs veuillent bien m'excuser d'avoir formulé un titre aussi long ! Mais quand on parle du *Don Carlos* de Verdi, il faut bien préciser de quelle version il s'agit. David Rosen [1] en a mentionné cinq, comptant comme numéro 1 la version « placed in rehearsal but then shortened by 15 minutes, apparently at the insistence of the Opéra management » [2]. Selon Rosen, les numéros 2 et 4 sont eux-mêmes divisés en « a » (= original français) et « b » (= traduction italienne). Ce que l'on joue sur les scènes d'aujourd'hui, même en France, c'est la version 4b : le *Don Carlos* en quatre actes élaboré par Verdi en 1882/83 sur un livret français, puis traduit en italien et représenté pour la première fois le 10 janvier 1884 à la Scala de Milan.

En commençant la transformation d'une de ses œuvres préférées, — presque à contre cœur et sous l'influence de Nuitter et de Muzio [3] — Verdi jugea ce travail « pressochè inutile ». Dans une

---

1. « The Five Versions of Verdi's *Don Carlos* », dans *Abstracts of Papers Read at the Thirty-Seventh Annual Meeting of the American Musicological Society*, Chapel Hill and Durham, North Carolina, November 11-14, 1971, p. 11.

2. Cité d'après les six pages distribuées lors du congrès mentionné.

3. Dans une lettre du 23 février 1882, adressée à Ricordi et conservée dans la collection de l'éditeur milanais (n° 477), Emanuele Muzio affirme : « Per il D. Carlos io ne parlerò a Nuitter, e quando Verdi verrà a Parigi che lo spero non più tardi della fine aprile lo farò assalire da ogni parte, affinchè lo accorci e ne faccia un'opera che gira il mondo sotto la nuova forma. » Le 19 mai, il écrit à Giulio Ricordi que Verdi était parti de Paris portant « seco il D. Carlos coi tagli nel libretto ideati da Nuitter » (archives de Ricordi, lettre 508 de Muzio). Cf. Franco Abbiati, *Giuseppe Verdi*, vol. I-IV, Milano, 1959, vol. IV, p. 199-200.

lettre du 3 décembre 1882, il confesse à son ami Giuseppe Piroli [4] :

« Io lavoro ma lavoro in cosa pressochè inutile. Riduco in quattro atti il *Don Carlos* per Vienna. In questa città, voi sapete, che alle dieci di sera i portinai chiudono la porta principale delle case, e tutti a quell'ora mangiano e bevono Birra et *Gâteaux*. Per conseguenza il Teatro ossia lo spettacolo dev'essere allora finito. Le opere troppo lunghe si amputano ferocemente, come in un Teatro qualunque d'Italia. Dal momento che mi si dovevano tagliar le gambe, ho preferito affilare ed adoperare io stesso il coltello. »

Après cette opération douloureuse et fatigante, Verdi avait changé d'avis. Il était content du travail accompli. Dans une lettre, adressée le 15 mars 1883 à son ami Arrivabene, il constate [5] :

« Io sono stato, è vero, occupato, ed ho affaticato più di quello che credevo. Il D. Carlos è ora ridotto in quattro atti e sarà più comodo, e credo anche migliore, artisticamente parlando. Più concisione e più nerbo. »

Cependant, la correspondence entre Verdi et Arrivabene après la première représentation à la Scala révèle peut-être que Verdi éprouvait quelques remords d'avoir sacrifié le premier acte de la version originale. Arrivabene demande dans une lettre du 25 janvier 1884 [6] :

« E tu, prescindendo dagli applausi ottenuti, sei soddisfatto dalla parte nuova del tuo spartito ? Provi nissun rimorso, o almeno dispiacere d'avere sagrificato molto di quella che vi era prima ? »

La réponse de Verdi [7], datée du 29 janvier 1884, est la suivante :

« I tagli non guastano il dramma musicale, ed anzi, accorciandolo, lo rendono più vivo. I malcontenti per progetto, che sono sempre gli abbonati si lamentano perchè non vi è più il primo atto la cui musica dicono era bellissima. Adesso è bellissima, allora forse non si accorgevano che esistesse. È una scoperta !... Parliamo d'altro ! »

---

4. Cette lettre citée souvent, par exemple par Franco ABBIATI (*G. Verdi*, vol. IV, p. 203) et récemment par Martin CHUSID (« Schiller Revisited : Some Observations on the Revision of *Don Carlos* », dans *Atti del II° Congresso Internazionale di Studi Verdiani, Verona, Parma, Busseto 1969*, Parma 1971, p. 156) est publiée dans *Carteggi verdiani* a cura di Alessandro Luzio, vol. III, Rome 1947, pp. 158-159.
5. Cf. Annibale ALBERTI, *Verdi intimo, carteggio di Giuseppe Verdi con il Conte Opprandino Arrivabene*, Verona 1931, p. 300.
6. *Ibidem*, p. 304.
7. *Ibidem*, p. 304-305.

En vérité, Verdi avait toujours beaucoup aimé l'acte I qui se déroule à Fontainebleau et qui n'est pas tiré du drame de Schiller. Cela ressort d'une lettre à Camille Du Locle, un des deux poètes du livret. Dans cette lettre [8], écrite à Gênes le 5 décembre 1867, Verdi désapprouve les changements qui ont été faits lors de la première représentation de *Don Carlos* à Londres :

« Non approvo affatto il trasporto della Romanza al terz'atto. E un cantabile che può andar bene in principio dell'azione, ma non quando l'azione è nel suo pieno. E d'altronde mi nojono queste esigenze da prima donna (e non le hanno nemmeno più) che non devono esistere all'opéra. E non è vero nemmeno che ciò sia stato fatto in Italia. A Bologna si eseguisce nota per nota come fù scritta ; così si farà a Milano, a Torino a Napoli et ct... Se a Londra fù trasportata al terzo atto si fù perchè Escudier ebbe il torto di cucire interamente nelle parti tutto il primo atto. Se le vedete, ditegli che questo primo atto *cucito* è una delle cose di maggior effetto a Bologna. » [9]

L'apparition de la cinquième version de 1886, qui reprend le premier acte de la version de 1867 tout en conservant les améliorations de la version de 1883, n'a donc rien d'étonnant. Elle a été jouée pour la première fois en décembre 1886 à Modène au Teatro Comunale et c'est sur cette version que se basent les meilleurs disques de nos jours qui donnent l'œuvre dans son intégralité. Toutefois, il y manque le ballet de la version originale qui est inclus dans l'appendice de la dernière réduction pour piano et chant avec texte allemand et italien [10], édition qui a aussi l'avantage d'éviter quelques erreurs répandues dans les éditions plus anciennes.

Les deux éditions françaises sont épuisées et extrêmement rares. Je me sers donc de l'édition mentionnée ci-dessus pour indiquer dans la dernière colonne du tableau qui suit, les passages plus récents de *Don Carlos*, écrits en 1882/83. Le tableau a été élaboré afin d'indiquer d'une manière claire bien que sommaire la dimension des sept passages transformés en 1882/83. Les passages non indiqués dans le tableau sont restés inchangés

8. Paris, Bibliothèque de l'Opéra, lettres autographes de Camille Du Locle, 1867, n° 9.

9. Je tiens à remercier M. Andrew Porter de m'avoir indiqué l'existence des actes II à V de la partition manuscrite de Covent Garden et de la perte regrettable du précieux matériel d'orchestre copié pour la première représentation à Londres. M. Julian Budden a eu la gentillesse de m'écrire que l'Air de Don Carlos, suivi de six coups de cloche, a été inséré après la p. 78 du vol. II, où se termine la lecture du billet annonçant le rendez-vous.

10. Milano 1967, Ricordi n° 131240.

depuis la première représentation. Ils peuvent donc être consultés dans toutes les éditions. La partie droite du tableau concerne l'opéra en quatre actes, la partie gauche la version originale en cinq actes. La première colonne se réfère au livret français de 1867 [11]. Dans la colonne suivante, qui concerne le manuscrit autographe de 1867 conservé à la Bibliothèque Nationale de Paris [12], on trouve les indications nécessaires sur les passages originaux, qui ont été remplacés par les pages autographes écrites en 1882/83. La troisième colonne se rapporte à la première réduction pour piano et chant [13]. La quatrième colonne montre que le manuscrit des archives de la maison Ricordi ne contient que 268 pages autographes, en tout sept passages dont deux appartiennent au nouvel acte I, un à l'acte II, trois à l'acte III et un à l'acte IV. Ils ont été insérés, à la place des passages enlevés, dans une copie de la version française de 1867 [14]. Dans la cinquième colonne, les pages correspondantes de l'édition française de 1883 [15] ont été indiquées. La dernière colonne se réfère à l'édition déjà mentionnée avec texte allemand et italien.

En tout, 565 pages du manuscrit original ont été supprimées, c'est-à-dire à peu près la moitié de l'œuvre de 1 152 pages, reliées en trois volumes. Ces sept lacunes ont été comblées, au total, par 268 pages autographes. L'opéra a donc perdu 297 pages,

---

11. Le livret réimprimé par la Librairie Théâtrale de Paris (sans références détaillées concernant la première représentation) a été utilisé pour les citations de cet article, parce qu'il est facilement accessible. En revanche, l'original, édité par Michel Lévy, Léon Escudier, Mme Jonas et Ricordi imprimé à Paris chez Morris et Comp., 64, rue Amelot, est très rare. L'exemplaire de la Bibliothèque de l'Arsenal est conservé sous la cote Ro. 9037.

12. B.N., Mus., ms. 1072 (actes I et II, 438 pp.) , 1073 (acte III, 353 p.) et 1074 (actes IV et V, 361 pp.) ; dans le ms. 1074, la scène d'Élisabeth et d'Eboli précède le duo entre le Roi Philippe et le Grand Inquisiteur (p. 29-64). Il s'agit d'une erreur de reliure, car le chiffre 6 en marge indique clairement que ce passage doit former le sixième fascicule.

13. No édit. L. E. 2765 (et 2767 pour le ballet). Le professeur Kenneth Levy de l'université de Princeton a eu la gentillesse de me prêter son exemplaire.

14. Je tiens à remercier cordialement Signora Luciana Pestalozza et Maestro Broussard d'avoir facilité mes travaux avec les manuscrits et les collections de lettres des archives de Ricordi. La copie mentionnée ci-dessus a été effectuée à Paris et signée par Verdi le 11 mars 1867, le jour même de la première représentation. Après l'insertion des pages autographes, le manuscrit a été folioté. Présenté à la préfecture de Milan, il a été approuvé par la police le 28 juillet 1883.

15. No édit. Ricordi 48553 ; cette édition très rare ne se trouve pas à la Bibliothèque Nationale. Grâce à la grande amabilité de la Dottoressa Gabriella Carrara Verdi, je possède une copie de l'exemplaire de la bibliothèque de Sant'Agata.

passages supprimés et transformés pour la version française en quatre actes

version française de 1867								version française de 1883					version italienne	
actes	tableaux	scènes	livret français	ms. autogr. B.N. 1072-1074 (1152 pp.)		éd. Escudier 2765 (français, 359 pp.)		actes	ms. partiellement autogr. Arch. Ricordi (1144 pp.)		éd. Ricordi 48553 (français, 292 pp.)		éd. Ricordi 131240 (allemand-italien 288 pp.)	
			pages	pages	total	pages	total		folios	total	pages	total	pages	total
I		i-vi	3-12	1-143	143	1-47	47	I	15-40	51	7-20	14	6-19	14
II	1 2	ii-iii vi	14-17 30-32	163-209 385-438	46 54	53-67 125-138	14 14		180-218	75	85-103	19	85-102	18
III	1 2	i-ii ballet	33-37	1-166	166	139-182	44	II	219-222v	8	104-105	2	103-104	2
IV	1 1 2	iii-iv v ii-v	55-57 58-59 62-65	116-159 37-44 (-38) 205-242	43 6 38	276-292 296-297 313-325	17 2 13	III	420-443v 450-454v 503v-513v	48 10 20	210-225 228-231 249-258	16 3 8	209-224 227-230 249-256	16 3 7
V		ii-iii	67-71	293-361	69	339-359	20	IV	544-571v	56	274-292	19	272-288	17
total					565		171			268		81		77

soit plus d'un quart de sa longueur. En comparant les chiffres correspondants des éditions en question on constate le même résultat.

Cependant, quand on étudie les détails du tableau, on s'aperçoit que trois passages nouveaux sont plus étendus que ceux qui ont été enlevés, résultat étonnant qui laisse supposer que la révision n'avait pas seulement pour but de diminuer la longueur extrême de l'œuvre. Mais il serait hasardeux de lancer une hypothèse sur ce point sans connaître l'histoire de *Don Carlos* de Verdi dans tous les détails et dès son début.

Franco Abbiati [16] et Carlo Gatti [17] mentionnent dans ce contexte la proposition de Royer et Vaëz, qui furent chargés en 1850 par Nestor Roqueplan, à l'époque Directeur de l'Opéra, de suggérer à Verdi un nouvel opéra d'après le *Don Carlos* de Schiller [18]. Abstraction faite de cette invitation restée sans suite, Abbiati ne raconte l'histoire de *Don Carlos* qu'à partir du moment où Verdi abandonne l'idée de *La Forza del Destino* traduite et révisée pour écrire d'abord « l'opera nuova che sarà il *Don Carlos* ». Cette nouvelle importante figure dans une lettre adressée à Arrivabene le 31 décembre 1865 [19]. Selon Abbiati, le sujet de l'œuvre projetée avait été choisi à Paris pendant les « abboccamenti numerosi » avec son ami et éditeur français, Léon Escudier, et le Directeur de l'Opéra, Émile Perrin [20]. Abbiati suggère même que Verdi avait accepté d'écrire ce nouvel opéra « anche per giustificare in qualche modo la permanenza a Parigi, dato che il progetto di riprendere *La Forza* riveduta e corretta nella catastrofe era andato in fumo » [21]. Il raconte que Verdi attendait avec impatience de recevoir de ses deux poètes Méry et Du Locle, non seulement les vers mais aussi la « sceneggiatura ». Le premier acte avait été esquissé à Paris, quand Verdi partit le 17 mars 1866 pour travailler dans la tranquillité de Sant'Agata. Selon Abbiati [22], la naissance de *Don Carlos* occupa le compositeur « più lungamente del solito : oltre sei mesi di applicazione intensa ».

---

16. Cf. *G. Verdi*, vol. III, p. 73.
17. *Verdi*, nuova edizione riveduta, Verona 1951, p. 471, traduction française, parue chez Gallimard en 1961, p. 361.
18. Cf. la correspondance publiée par G. CESARI et A. LUZIO, *I Copialettere di Giuseppe Verdi*, Milano 1913, p. 104-108.
19. Cf. *Verdi intimo*, p. 6 et ABBIATI, *G. Verdi*, vol. III, p. 64.
20. *Ibidem*, p. 64.
21. *Ibidem*, p. 73.
22. *Ibidem*, p. 75.

Carlo Gatti semble être mieux informé sur les débuts des négociations concernant le nouvel ouvrage destiné à l'Opéra de Paris. Il mentionne les projets d'un *Roi Lear* et d'une *Cléopâtre*, tous deux tirés des tragédies de Shakespeare, un voyage de Léon Escudier à Busseto l'été de 1865 ainsi qu'un contrat avec Perrin concernant une œuvre nouvelle et la *Forza del Destino*, contrat signé le 30 août [23]. Selon Gatti, le sujet de *Don Carlos* avait été choisi par Perrin et le livret, d'abord confié à Joseph Méry seul, a été, après la mort de celui-ci, continué par Camille Du Locle. La composition de la musique, commencée en janvier 1866, a été achevée au début de septembre [24].

Ni Abbiati, ni Gatti ne se sont servis des documents sur Verdi provenant des Archives de l'Opéra et conservés aujourd'hui aux Archives Nationales dans la sous-série AJ XIII, très riche en informations sur l'histoire du théâtre lyrique en France. Déjà en 1932, puis en 1961, une grande partie des archives administratives de l'Opéra a été versée aux Archives Nationales [25].

Les premiers témoignages sur les négociations entre Perrin, Escudier et Verdi sont réunis dans la liasse AJ XIII 499 où le dossier *Verdi* est classé selon l'ordre alphabétique (troisième nom sous V). Ce dossier contient, entre autres, deux lettres inconnues de Verdi qui datent de 1864, trois lettres de Léon Escudier et des brouillons de la main de Perrin concernant trois lettres à Verdi, écrits en 1864 et 1865. Les documents de 1864 concernent le projet d'un nouvel opéra d'après le livret *Judith* de Scribe, refusé par Verdi après plusieurs lectures avec la remarque bien caractéristique du compositeur :

« Si je devais écrire un jour pour l'opéra je ne le ferai que sur un poème de mon entière satisfaction, et surtout qui m'impressionât fortement. » [26]

---

23. GATTI, *Verdi*, p. 463-465, traduction française p. 354-358.

24. *Ibidem*, p. 470-471 et 477, traduction française p. 360-361 et 366.

25. Cf. Et. GUILLEMOT, « Le versement des Archives de l'Opéra aux Archives Nationales », *Revue des bibliothèques*, t. XXXIX (42), 1932, p. 385-391, et Brigitte LABAT-POUSSIN, *Inventaire de la sous-série AJ XIII* (Théâtre national de l'Opéra) Versement de 1961 : articles 1186 à 1466, exemplaire dactylographié de 1965. La première notice concernant ces richesses avait été publiée en 1880 par Charles Nuitter sous le titre *Note relative aux Archives et à la Bibliothèque de l'Opéra*.

26. AJ XIII 499, lettre écrite à Busseto le 12 septembre 1864. Tous les documents mentionnés dans cet article seront publiés intégralement comme pièces justificatives de ma thèse de doctorat d'état sur *Les années françaises de Giuseppe Verdi*, travail commencé en 1969 avec le concours du C.N.R.S.

Cependant, les documents de 1865 se rapportent déjà plus ou moins directement au *Don Carlos*. Ce projet est mentionné pour la première fois dans un brouillon rédigé par Perrin et copié partiellement le 11 juillet 1865, juste avant le départ de Léon Escudier pour Busseto. De ce texte il ressort que Léon Escudier doit avoir apporté à Verdi, en même temps que la lettre de Perrin, le livret d'une *Cléopâtre* écrit par Joseph Méry et Camille Du Locle, ainsi que le scénario d'un *Don Carlos* d'après Schiller. Comme troisième sujet possible, Perrin avait proposé le *Roi Lear*. Le brouillon de cette lettre [27] se termine ainsi :

« Je vous demanderai que l'adaptation à la scène française du drame anglais soit faite par les auteurs de Cléopâtre, Méry et un jeune auteur, M. Camille Du Locle, qui pour le compositeur a des aptitudes de poète tout à fait spéciales.

Permettez-moi d'espérer, cher et illustre Maître, qu'un des trois projets sera accepté par vous. La prochaine exposition universelle est fixée au printemps de l'année 1867. Il serait digne de l'Opéra d'offrir à ce concours universel un nouvel ouvrage de vous. L'ouvrage devrait donc être mis en répétition de façon à être représenté dans le courant de l'hyver 1866-1867.

Une fois le choix fait de l'ouvrage que vous proposez d'écrire pour l'Opéra, vous voudrez bien me faire connaître les conditions que vous désirez stipuler [28]. L'Opéra met à votre disposition tous les artistes et s'engage à faire toutes les démarches nécessaires pour traiter, si la chose est possible, avec les artistes que vous lui désigneriez.

---

27. En citant ces documents notés souvent en hâte, j'ai rectifié les accents et la ponctuation tout en gardant l'orthographe parfois désuète des originaux. Le brouillon et la copie du 11 juillet commencent :
« Monsieur et illustre Maître,
M. Escudier veut bien se charger d'une mission auprès de vous et de cette lettre. Il vous exprimera tout le désir que j'ai d'obtenir de vous un ouvrage pour l'Opéra. Vous savez depuis combien de tems je nourris cette espérance, combien je serais heureux de vous attacher par des liens durables à la scène française. Je sais qu'avant de prendre aucune décision, il faut qu'un sujet vous agrée, qu'un ouvrage vous soit soumis et accepté par vous. »
Voici les termes mêmes du passage concernant *Don Carlos* :
« Je joins à Cléopâtre le scénario d'un *Don Carlos* que je vous prie de vouloir bien examiner. J'ai toujours regardé *Don Carlos* comme un magnifique sujet d'opéra. Des passions, des caractères, une belle couleur, un grand intérêt dans l'amour sans espérance de Don Carlos et d'Élisabeth, il me semble qu'il y a là tous les élémens du drame lyrique. La pièce de Schiller, suivie assez fidèlement dans le scénario, a cependant subi d'heureuses modifications. Le 1er acte est tout entier *nouveau* ; le personnage de Charles-Quint dont la fin mystérieuse rend cette fiction admissible me semble bien trouvé. »
28. Cette dernière proposition remplace le passage barré : « Une prime de 40,000 vous serait assurée payable par moitié le jour où vous remettriez la partition, l'autre moitié le lendemain de la 1re représentation. »

En un mot, tout ce qui sera en mon pouvoir pour assurer un digne éclat à la représentation d'une œuvre nouvelle de l'auteur de tant de chefs-d'œuvre, croyez que je serai heureux de le faire et de vous donner une preuve nouvelle de ma sympathie sincère et de ma vive admiration.

Je vous prie de recevoir, cher et illustre Maître, l'assurance de mon respectueux et entier dévoûment. »

Les documents, qui s'enchaînent dans l'ordre chronologique avec ceux dont j'ai parlé précédemment, sont conservés dans le carton AJ XIII 505. Il contient, entre autres, une documentation tout à fait inconnue, qui éclaire d'une lumière nouvelle la genèse de *Don Carlos* de 1867 et sa transformation en un opéra de quatre actes [29]. Déjà le 17 juillet, après avoir passé trois jours auprès de Verdi, Léon Escudier informe dans une lettre le directeur Perrin de la première réaction du maître. Elle avait été négative en ce qui concerne *Cléopâtre*.

« En revanche », écrit Escudier, « *Don Carlos* l'a empoigné. Ce drame où soufflent les passions vraies est tout à fait, je crois, ce qui lui convient. Il l'a trouvé parfaitement charpenté. Ce qui le préoccupe c'est l'absence d'une ou deux scènes où la décoration puisse saisir le public. Il voudrait quelque chose d'imprévu comme par exemple la scène des Patineurs du Prophète ou celle de l'église, un point culminant. Je parle toujours du décor qui attire particulièrement la curiosité. Ladessus, vous qui êtes passé maître, vous trouverez, j'en suis certain, un moyen de le satisfaire. Pour me résumer, Verdi accepte aux conditions convenues d'écrire un ouvrage pour l'hiver de 1866-1867. Ce sera *Don Carlos* ou le *Roi Lear*. Je vous porterai ses dernières volontés et une fois la pièce arrêtée il ira vite en besogne. Il n'est pas éloigné de venir l'hiver prochain mettre la *Forza del Destino* en scène à l'Opéra. Il croît que cet ouvrage se trouvera bien à sa place dans le cadre de l'Opéra après y avoir fait les modifications dont je vous parlerai à mon retour. »

Une notice plus détaillée de Léon Escudier, également conservée dans la liasse AJ XIII 505, représente évidemment les « dernières

29. Le cinquième dossier de la liasse AJ XIII 505, qui concerne le remaniement du livret de *Don Carlos* pour la seconde version française de 1882/83, contient vingt-et-une lettres autographes de Verdi, adressées à Charles Nuitter, archiviste de l'Opéra, et, de la main de Du Locle, une note sur des projets de modification au livret (elle correspond au texte du douzième cahier du livret de travail de Sant'Agata) ainsi que les vers effectués à la demande de Verdi. J'en ferai un rapport sommaire dans ma conférence « Zur Entstehung der zweiten französischen Fassung von Verdis *Don Carlos* », annoncée pour le prochain congrès de la SIM à Copenhague. La publication intégrale de cette correspondance, complétée par les lettres de Nuitter conservées à Sant'Agata, est prévue pour le prochain volume d'*Analecta Musicologica*.

volontés » de Verdi mentionnées ci-dessus. Ces deux pages ne sont pas datées, mais ont été rédigées certainement en accord avec Verdi quelques jours plus tard. Les observations sur *Don Carlos* y figurent au début et dépassent en longueur celles concernant *Phaidre* [30], le *Roi Lear* [31] et un drame espagnol de Zorrilla y Moral, *El Zapatero y el Rey* [32], proposé par Verdi comme sujet possible du nouvel opéra :

« Don Carlos

Drame magnifique. Trop peu de mise en scène.
trouver une ou deux grandes scènes qui offrent un attrait imprévu et grandiose au point de vue de spectacle, mais qui s'enchaînent au drame.

On devrait ajouter un duo entre Posa et Philippe comme il est dans Schiller.

Donner à l'inquisiteur le caractère que lui a donné Schiller. Verdi le voudrait aveugle et accompagné de deux moines ; suivre la scène de Schiller avant de faire arriver les conseillers, les gens de cour, etc. Il y a là un duo, scène court mais puissant et d'une grande portée.

Très bien l'apparition de Charles-Quint et le premier acte. »

Ce jugement concerne évidemment le projet en prose qui nous est conservé comme premier des douze cahiers du livret de la bibliothèque de Verdi à Sant'Agata [33]. Il y manque la scène à grand

---

30. « *Phaidre*, très beau, très dramatique, très scénique ; beau, magnifique et original spectacle ; seulement Diane et Venus l'embêtent beaucoup. »

31. « *Roi Lear*, admirable, sublime ; difficulté de distribution de rôles. Presqu'impossible de trouver Cordélia — Mêmes observations que pour Don Carlos pour la mise en scène. »

32. « Propose de lire *il Zapatero y el Rey*, drame en deu (*sic*) parties de Zorilla, auteur vivant. Écrire à Madrid s'il n'est pas à Paris. Ce drame est grandiose, très original et prête à de grands effets dramatiques. Il y a du sang, de la poésie et de la passion — Mise en scène grandiose et neuve, on pourrait quelques scènes arabes ou dans l'Alcazar à Seville ou l'Alhambra à Granade. Splendide mise en scène : Espagne Don Pedro le cruel. Les Arabes étaient encore en Espagne. » Verdi n'a pas abandonné l'idée de mettre en musique ce drame historique légendaire de José Zorrilla y Moral (1817-1893). En 1870, il demanda à Ricordi d'apporter le texte de Madrid (voir Abbiati, *G. Verdi*, vol. III, p. 332). Les deux parties de l'ouvrage y avaient été publiées en 1840 et 1841 sous le nom « Don José Zorrilla » respectivement « Zorilla ».

33. Ce livret, que j'ai pu étudier grâce à la gentillesse de la famille Carrara Verdi, est décrit sommairement dans mon article « Le livret français de *Don Carlos* : le premier acte et sa révision par Verdi », *Atti del II° Congresso Internazionale di Studi Verdiani*, pp. 90-92. L'existence du livret de travail m'avait été signalé en 1969 par plusieurs participants de ce congrès, mais je tiens à souligner que M. David Rosen est le seul musicologue à l'avoir vu avant moi.

spectacle par excellence, l'autodafé de la fin de l'acte III ; il y manque aussi l'entretien entre Posa et le Roi Philippe, réclamé expressément par Verdi, et le début du premier tableau de l'acte IV y est décrit dans les termes suivants :

« Le cabinet du Roi à Madrid.

Philippe entouré de ses conseillers, ayant à ses côtés le grand inquisiteur, les consulte sur le sort à réserver à Carlos.

Le grand inquisiteur reproche à Philippe, son élève, d'avoir manqué de confiance dans le Saint-Office, et d'avoir ainsi mésusé d'un pouvoir qu'il tient de Dieu.

L'orgueil de Philippe se révolte, mais celui du prêtre parle plus haut que lui. Il fait parler la volonté de Dieu. Philippe malgré sa haine pour son fils, recule devant la pensée d'un sacrifice sanglant, et intercède pour son fils.

Lerme cherche à sauver le Prince.

Le grand inquisiteur invoque l'intérêt de la foi et la raison d'État.

Philippe se calme, et sans dire la résolution ni sa pensée les congédie.

On annonce la reine. »

Les scènes puissantes du Roi isolé dans sa chambre à coucher et du duo entre lui et l'inquisiteur, qui forment maintenant le début de cet acte, n'auraient donc jamais existées sans l'intervention de Verdi. Et leur conception s'enchaîne sans doute au texte de Schiller [34], conservé à Sant'Agata non seulement en italien mais aussi en français [35]. Les mêmes remarques sont valables pour la scène entre le Roi et le Marquis de Posa, scène élaborée quatre fois par Verdi [36].

Plus intéressante encore est la genèse de la scène à grand spectacle dans laquelle Verdi a voulu surpasser Meyerbeer. Les deux scènes mentionnées par Verdi sont exactement celles qui ont émerveillé le public [37] : le ballet des patineurs au troisième

---

34. Cf. Friedrich SCHILLER, *Don Carlos, Infant von Spanien*, acte III, 1re scène et acte V, 10e scène.

35. A Sant'Agata, Verdi a pu se servir de la traduction italienne publiée par Andrea Maffei et de la traduction française en prose par M. X. Marmier, *Théâtre de Schiller* — Traduction nouvelle précédée d'une notice sur sa vie et ses ouvrages — Quatrième édition revue, corrigée et augmentée, Paris, 1860, 2e série, p. 1-168. Je dois cette information à la gentillesse de Dottoressa Gabriella Carrara Verdi.

36. Voir SCHILLER, *op. cit.*, acte III, 10e scène, ainsi que Martin CHUSID, *op. cit.*, *Atti*, p. 159-162, et David ROSEN, « Le quattro stesure del duetto Filippo — Posa », *Atti*, p. 368-388.

37. Voir Félix CLÉMENT et Pierre LAROUSSE, *Dictionnaire des Opéras*, Paris, 1904, p. 911.

acte [38] et le second tableau de l'acte IV, qui se passe à l'intérieur de la cathédrale de Munster où le prophète Jean, environné de toute la pompe impériale, reçoit les hommages que la foule croît rendre à un envoyé de Dieu [39]. Il est bien connu que Verdi admirait la force dramatique de cette scène d'église [40], mais on n'a jamais pensé à une influence directe sur le livret de *Don Carlos* ; cependant, l'analogie entre la scène d'autodafé et la scène d'église du *Prophète* est évidente, et une comparaison des différentes versions du livret révèle que les poètes ont transformé une cérémonie purement royale en cérémonie religieuse, liée à l'Inquisition.

Selon le projet en prose, le deuxième tableau de l'acte IV devait se dérouler dans « un amphithéâtre dans les jardins de Philippe à Aranjuez », montrant « une estrade avec un trône pour le Roi et la Reine ».

« Philippe et Élisabeth, couronne en tête, viennent recevoir les hommages de leurs sujets.

Toutes les provinces du vaste empire de Philippe II sont représentées, Franche-Comté, Aragon, Castille, Milanais, Naples, Sicile, Iles de l'Archipel, Maures, les Indes, le Pérou, tout le Nouveau-Monde.

Ballet.

A la fin du Ballet, le Roi Philippe demande pourquoi les Flandres ne sont point représentées.

Les députés des Flandres paraissent en grand deuil, et se jetant aux pieds du trône, viennent demander grâce à Philippe pour leur patrie mise à feu et à sang pour sa croyance.

Philippe repousse les Flamands qui s'adressent à Carlos.

Carlos se lève, leur promet de les défendre, et tirant son épée, le jure sur la croix de la garde.

Philippe transporté de colère ordonne à ses gentilshommes d'arrêter Carlos qui a osé tirer l'épée devant lui.

En vain Élisabeth supplie le roi.

Philippe la repousse durement, et réitère l'ordre d'arrestation de Carlos.

Mais à l'idée de recevoir l'épée de l'Infant, tous les gentilshommes reculent.

Un seul, au troisième ordre de Philippe sort des rangs et vient prendre l'épée de Carlos qu'il fait entourer par les gardes. — C'est Posa. »

---

38. Cf. Giacomo MEYERBEER, *Le Prophète*, deuxième édition (B. et Cie no 5191, 5103, 5104 et 5106), p. 181-212, « L'arrivée des patineurs » et « Quadrille des patineurs ».
39. *Ibidem*, p. 311-379.
40. Cela ressort des jugements sur Meyerbeer, publiés par ABBIATI, *op. cit.*, vol. II, p. 794 et vol. III, p. 332.

La première version en vers de ce tableau n'est pas conservée à Sant'Agata parmi les cahiers du livret utilisés par Verdi pendant son travail [41]. On peut supposer que Verdi n'a pas gardé le cahier en question parce que ce tableau a été remanié à fond. La deuxième version commence, comme la scène définitive, avec le chœur du peuple et le chœur des moines « qui traversent le théâtre, conduisant au bûcher les condamnés du Saint-Office ». Mais le rideau tombe déjà après l'arrestation de Don Carlos par le Marquis de Posa [42]. C'est dans la troisième version seulement que cette scène s'achève par l'autodafé auquel assistent le Roi, la Reine et toute la cour.

Quelques feuilles de la liasse AJ XIII 505 m'ont permis de retrouver le document ayant guidé l'inspiration de Méry, Du Locle et Verdi, qui a participé activement à la correction de la deuxième version [43] : ces feuilles, — neuf pages en folio — nous ont conservé la copie d'un texte ancien, qui date du XVIe siècle et qui raconte l'histoire de l'autodafé fêté solennellement le « 21 May 1559 » à Valladolid en présence de « la Princesse Dame Ianne sœur du Roy Philippe, première Régente des Royaulmes Despaigne » et de « prince Charles fils dudict Roy, avec son grand Maistre Dhostel, & son Praecepteur [44] ; & plusieurs Princes & Seigneurs, et grande troupe des Chevaliers et Courtisans ». Il s'agit d'une description véridique [45] d'un acte de l'Inquisition contre trente Luthériens dont quatorze ont été brûlés, treize après avoir été étranglés, un seul, « lequel avoit tant dedans que dehors la prison detesté la Spiritualité Papale, fut bruslé tout vyf ».

Cette copie, intitulée « Texte de la planche d'auto-da-fé par Hogenberg » a conduit à la découverte d'un chef-d'œuvre de Franz Hogenberg qui est conservé à la Bibliothèque Nationale

41. Cf. U. GÜNTHER, *op. cit.*, *Atti*, p. 91-92.

42. Les derniers mots, prononcés par le Roi, étaient : « Marquis de Posa, Je vous fait Duc ! Allons maintenant à la fête ! »

43. Plusieurs corrections notées dans la deuxième version montrent clairement l'écriture du maître, par exemple les vers du chœur :
« Gloire à Philippe ! gloire à Dieu ! » (livret imprimé p. 46).
« Le fer... devant le Roi... l'Infant est en délire » (livret p. 48)
et les vers suivants de Don Carlos :
« Dieu lit dans notre cœur, Dieu nous a jugés, Sire ! » (livret p. 48).
« J'attends celui qui l'osera, » (livret p. 49) ;

44. Le vrai Don Carlos de l'histoire, né en 1545, n'avait que quatorze ans.

45. Cf. Henry Charles LEA, *A History of the Inquisition of Spain*, vol. III, New York, 1907, p. 437-441, ou le rapport plus détaillé de Don Marcelino MENENDEZ Y PELAYO, *Historia de los Heterodoxos Españoles*, segunda edición refundida, t. IV, Madrid 1928, p. 417-429.

aux Estampes [46], mais qui n'est mentionné ni dans le catalogue de Hollstein, ni dans le *Lexikon* de Thieme-Becker [47]. La planche elle-même mesure 140 × 48,5 cm plus 10 cm de marge en bas pour le texte, qui correspond presque mot à mot à la copie des Archives Nationales. Malgré le texte français et quelques inscriptions françaises sur la gravure, le titre semble être tout à fait allemand : *Hispanissche Inquisition*. Cela laisse supposer que l'œuvre a été achevée pendant les années d'exil de Franz Hogenberg, flamand protestant, banni de sa patrie par le duc d'Albe en 1567. La belle gravure sur cuivre montre quatre scènes différentes du même événement : à gauche l'arrivée des prisonniers, chacun désigné par son nom, au milieu le procès sur une estrade en présence de toute la cour, à droite le transport des condamnés au lieu du supplice et au fond la scène d'autodafé avec les quatorze victimes brûlant sur leur bûcher.

Sujet et style de cette œuvre réapparaissent sur plusieurs planches du *Recueil de combats, massacres, sièges, entrées de villes et plusieurs autres actions arrivées sous le règne des rois Henry II, Charles IX et Henry III, tant en France que dans les Pays-Bas* par François Hogenberg, conservé également à la Bibliothèque Nationale.

Il est probable que les auteurs du livret de *Don Carlos* ainsi que Verdi lui-même et le directeur Perrin, responsable de la mise en scène, se sont inspirés de ce chef-d'œuvre [48] et de faits réels survenus en 1559, année de la trève entre la France et l'Espagne et du mariage de Philippe II avec Élisabeth de Valois. Même la présence du Roi peut être justifiée, car Philippe II a assisté à un

---

46. A cause du très grand format, la gravure est séparée des autres œuvres de Franz Hogenberg et conservée dans le recueil AA 4. Le nom de Hogenberg est noté au crayon en marge et ne figure pas sur la planche elle-même. Une photo de la gravure sera publiée dans les *Atti del IIIe Congresso Internazionale di Studi Verdiani*, Milano, 1972, comme illustration de ma conférence : « Documents inconnus concernant les relations de Verdi avec l'Opéra de Paris. »

47. Sur Franz Hogenberg voir F. W. H. Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca.* 1450-1700, série commencée en 1949, vol. IX, Amsterdam, s. d., p. 50-55, ainsi que Ulrich Thieme et Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, t. 17, Leipzig 1924, p. 306-307.

48. Le professeur Frits Noske a eu la gentillesse de m'indiquer une lettre dans laquelle Verdi demande à Vincenzo Luccardi de lui envoyer le dessin et la description d'Attila d'après une œuvre conservée à Rome (lettre du 11 février 1846, publiée par Luzio dans *Copialettere*, p. 441). Verdi avait donc l'habitude de se référer aux œuvres d'art en rapport avec son sujet d'opéra, en 1846 l'*Attila*.

second autodafé, qui eut lieu à Valladolid le 8 octobre 1559 avec un faste encore plus grand [49].

Mais revenons au point de départ, au moment où Léon Escudier rédige, en présence de Verdi, la notice pour Perrin. Les renseignements contenus dans la notice de l'éditeur parisien sont confirmés par une lettre jusqu'à présent inconnue de Verdi à Perrin. Je cite dans son intégralité cette précieuse lettre, écrite avant le départ de Léon Escudier et retrouvée dans la liasse AJ XIII 505 :

« Busseto 21 Luglio 1865

Carmo Sig Perrin

Perdonerete, mio caro Sig Perrin, se vi scrivo in italiano, ma Mr Escudier parte un po' presto e non mi lascia il tempo per esporvi le mie idee in una lingua che non è la mia.

Ho ricevuto unitamente ai programmi d'opera la vostra amabile lettera che mi dice tante belle cose che son ben lungi dal meritare, e che non sono che l'effetto della vostra gentilezza e cortesia.

Cleopatra non è sogetto per me. D.n Carlos magnifico dramma ma a cui manca forse un po' di spettacolo. Del resto ottima l'idea di far apparire Carlo Quinto, come è ottima la scena a Fontainbleau. A me piacerebbe, come in Schiller, una piccola scena tra Filippo e l'Inquisitore ; e questo cieco e vecchissimo ; Escudier ve ne dirà a voce il perchè. Amerei inoltre un Duo tra Filippo e Posa.

Pel *Re Lear* vi è difficoltà nella distribuzione delle parti ed è quasi impossibile trovare *Cordelia*. Anche questo dramma manca di spettacolo. Del resto soggetto sublime e che io adoro.

St Georges ha mandato qui un scenario di *Fedra*. Io non ho simpatia per Diana e Venere ; malgrado ciò mi pare cosa da farne gran conto. Vi è dramma, una *mise en scene* stupenda, e delle innovazione felicissime.

Io propongo di tentare un'altro soggetto *El Zapatero et el Rey* dramma spagnuolo di Zorilla. È cosa, secondo, me potentissima, ed originale al massimo grado.

Una volta fissato il soggetto sarà facile intendersi, da quanto mi viene detto da Escudier, sul resto. — Perdonate ora se vi scrivo in fretta, e col desiderio di stringervi presto la mano vi saluto di gran cuore e mi dico.

Vostro aff.

G. Verdi »

Le document suivant des Archives Nationales, conservé dans le dossier AJ XIII 499 *Verdi*, est une lettre du 7 août 1865 par laquelle

49. Cf. Lea, *op. cit.*, p. 441, et Menendez y Pelayo, *op. cit.*, p. 429-434.

Léon Escudier rappelle à Émile Perrin de ne pas trop tarder au sujet du contrat entre l'Opéra de Paris et Verdi : « le maître voyant des hésitations pourrait bien ne pas nous attendre. »

Cet avertissement ne manqua pas son effet. Le 22 août, Perrin envoya à Verdi le projet du contrat en question, accompagné d'une lettre [50] dans laquelle il explique : « J'ai fait figurer nominativement dans le traité le sujet de Don Carlos parce que je crois qu'il est difficile de trouver un plus beau sujet d'opéra. »

Le brouillon de ce contrat, rédigé par Perrin et conservé dans son intégralité [51], consiste en une première partie concernant *La Forza del Destino* et son adaptation à la scène française [52]. La deuxième partie traite la question de l'ouvrage nouveau :

« Mr Verdi s'engage en outre à écrire expressément pour l'Opéra un opéra en 4 ou 5 actes dont le sujet, âgréé par lui, est tiré du *Don Carlos* de Schiller. Toutefois, d'un commun accord, un autre sujet pourrait être ultérieurement choisi par Mr Verdi et l'administration, mais dans le délai fixé ci-après.

Le poème de *Don Carlos* ou celui qui en tiendrait place devra être remis à Mr Verdi, dans un délai de 4 mois, c.-à-d. avant le 1r Janvier 1866.

La partition devra être composée par M. Verdi de façon à ce que les études puissent commencer dans le courant de Septembre 1866. Elles se continueront sans interruption et l'ouvrage devra être représenté au plus tard en Février ou Mars 1867.

Les clauses du présent traité nécessitant de la part de Mr Verdi un

---

50. Le brouillon de cette lettre est conservé dans AJ XIII 505 et commence : « J'ai l'honneur de vous adresser le projet de traité dont M. Léon Escudier vous a annoncé l'envoy. Je vous prie de vouloir bien me communiquer les observations que vous auriez à y faire ou si vous l'approuvez de vouloir bien m'en donner avis. »

51. Dans AJ XIII 505 ; ce texte n'est pas daté, cependant, Perrin lui-même a noté en marge : « Envoyé ce projet le 22 Août 69 ».

52. « Mr Verdi consent à ce que l'opéra *La Forza del Destino* soit représenté sur le Théâtre Impal de l'Opéra auquel il assure pour le présent et pour l'avenir le droit exclusif de représentation de cet ouvrage à Paris.

Mr Verdi composera expressément la musique d'un Ballet qui sera ajouté au 3e acte.

Mr Verdi donnera tous ses soins aux répétitions de son ouvrage, il les dirigera lui-même et il s'engage à être, pour cela, présent à Paris à partir du mois de Novembre.

La représentation devra avoir lieu dans le courant de Février ou de Mars 1866.

Les avantages attribués à Mr Verdi par le traité relatif à la représentation à l'Opéra du *Trouvère* lui sont consentis pour la représentation de la *Forza del Destino*. »

L'original du contrat concernant le *Trouvère* a été retrouvé dans la liasse AJ XIII 501.

déplacement, un long séjour à Paris, son concours absolu et sa présence non interrompue pendant les études et les répétitions de ses ouvrages, il sera accordé à M[r] Verdi comme indemnité de séjour, une somme de 40,000. [fr]. La dite somme sera payable savoir 20,000 le jour ou M[r] Verdi remettra à la Copie la partition de *Don Carlos*, 20,000 le jour de la 1[re] représentation de cet ouvrage.

Fait double à ... — »

La réponse du maître, datée « Busseto 28 Août 1865 », est la première de quatre lettres autographes de Verdi conservées dans le dossier de *La forza del Destino*, AJ XIII 507 [53]. Voici les termes mêmes du passage concernant le contrat :

« L'engagement, dans son ensemble, va bien ; il n'y a et ne peut y avoir aucune difficulté sérieuse, de sorte qu'on peut retenir cette affaire comme faite. Même, si vous voulez, nous pourrons signer l'engagement à mon arrivée à Paris, qui aura lieu à la moitié novembre, pour ajouter certaines petites modifications comme par exemple = Quels seront les changements à faire à la *Forza del Destino* = Me laisser le choix des artistes parmi la troupe de l'Opéra, et en ajouter quelques-uns si besoin en était = Déclarer mes droits de propriété et d'auteur sur les opéras, et autres petites choses qui ne peuvent faire surgir aucune difficulté.

Je voudrais pouvoir donner la *Forza del Destino* non seulement en février, mais en janvier s'il était possible. J'aurais ainsi plusieurs mois libres devant moi, pour m'occuper de l'opéra nouveau. Je ne puis pas compter sur les mois de juillet et août pour travailler : il est donc de toute nécessité de gagner du temps, autrement, je ne saurais comment finir mon ouvrage ; et peut-être j'ai eu tort de le promettre à une si courte delai. »

Le 26 septembre 1865, Léon Escudier envoya le traité annoté à Perrin en demandant : « Ayez la bonté de le faire copier

---

53. Après quelques remarques relatives à la *Forza del Destino*, la lettre se termine dans les termes suivants :

« Je ne désire pas moins que vous de mener à bonne fin cette affaire, et je suis sûr, qu'avec un directeur aussi intelligent, énergique et actif que vous l'êtes, je suis sûr dis-je que je me trouverai toujours complètement d'accord, et les choses marcheront régulièrement et carrément.

Soyez indulgent, mon cher Monsieur Perrin, pour mon mauvais français, et croyez à mes sentiments d'estime et d'amitié pour vous.

Au revoir

G. VERDI »

Les autres lettres de Verdi conservées dans AJ XIII 507 datent du 3, 27 et 29 septembre 1865. Abbiati a cité plusieurs passages des deux dernières d'après les brouillons de la main de Giuseppina STREPPONI (cf. *G. Verdi*, vol. III, p. 45-46). Les documents du dossier *Forza del Destino* seront décrits dans ma conférence milanaise mentionnée auparavant.

en double. »[54] Il est donc certain que Verdi n'a jamais signé le contrat auparavant[55]. Les autres documents de la même époque, inclus deux réponses de Perrin[56] et les lettres de Léon Escudier à Verdi conservées à Sant'Agata, ne parlent que de la *Forza del Destino*, de sa transformation pour la scène française, de la mise en scène, des chanteurs, mais aussi du choléra qui règne à Paris. Le 11 novembre seulement, Léon Escudier peut annoncer à Verdi :

« Plus de choléra à Paris. Je crois que vous pouvez venir sans crainte. »[57] Verdi ne partira que le 20 novembre et arrivera à Paris début décembre[58]. Vers le 20 décembre, Verdi avait déjà abandonné l'idée de donner d'abord *La Forza del Destino*, puis l'opéra nouveau. Cela ressort du traité dont deux brouillons de la main de Perrin sont conservés dans la liasse AJ XIII 505. C'est le premier projet, moins complet que le second, qui révèle la date en précisant que les trois derniers actes du livret devront être complètement terminés « dans un délai de trois mois, c.a.d. avant le 20 mars prochain »[59].

Le deuxième brouillon, également sans date, correspond probablement au texte définitif du contrat, car il montre plusieurs corrections et additions concernant les termes, les conditions et les artistes. En citant ce texte dans son intégralité, j'ai ajouté les passages supprimés entre parenthèses :

« Entre les Soussignés
Mr Verdi
et Mr Émile Perrin
a été dit et convenu ce qui suit.

Mr Verdi s'engage à écrire spécialement pour le Théâtre de l'Opéra un opéra en 4 ou 5 actes dont le sujet est tiré du *Don Carlos* de Schiller.

---

54. Lettre conservée dans AJ XIII 499.
55. L'erreur de Gatti s'explique peut-être par une lettre de Verdi, adressée le 30 août à Léon Escudier et commençant ainsi : « l'altro ieri scrissi a Monsieur Perrin accettando le sue condizioni. » Cette lettre, conservée à la Bibliothèque de l'Opéra, a été publiée par J. G. Prod'homme dans la *Rivista Musicale Italiana* XXXV (1928), p. 193.
56. Les deux brouillons datent du 20 septembre 1865 (AJ XIII 507) et du 6 octobre 1865 (AJ XIII 505).
57. Je voudrais exprimer ma gratitude aux héritiers de Verdi, la Dott. Gabriella et le Dott. Alberto Carrara Verdi, qui m'ont permis d'étudier les 110 lettres de Léon Escudier et d'en faire des photocopies en vue d'une édition intégrale. La lecture du courrier Escudier — Verdi permet de suivre en même temps l'évolution d'une amitié, la vie privée et artistique du compositeur ainsi que la vie musicale à Paris entre 1857 et 1876.
58. Cf. ABBIATI, *G. Verdi*, vol. III, p. 62.
59. Ce texte continue ainsi : « Mr Verdi s'engage à avoir terminé sa partition et à la livrer à la Copie le 1er Août de façon à ce que les répétitions

Les auteurs sont MM^rs Méry et Camille Du Locle. Le Scénario de cet ouvrage a été accepté par Mr Verdi et les deux premiers actes sont entre ses mains.

Les trois derniers actes devront lui être remis complètement terminés d'ici au 15 février prochain (avant la fin du mois de Mars prochain).

Mr Verdi s'engage à avoir composé la partition et à la livrer à la copie le 1^r Juillet (ou 1^r Août) de façon à ce que les répétitions puissent commencer le 1^r Août (ou 1^r 7bre).

Ces répétitions devront être suivies sans interruption et l'ouvrage représenté au plus tard dans la première quinzaine de Décembre 1866. Il est convenu que du jour ou les répétitions au piano auront commencé elles ne pourront être interrompues par la mise à l'étude d'aucun autre ouvrage.

Tout le personnel de l'Opéra sera mis à la disposition de Mr Verdi. Les principaux artistes choisis dès à présent par Mr Verdi pour l'interprétation de son œuvre sont Mmes Sax ou Gueymard Lauters, Mlles Battu et Bloch ; MM. Morère, Faure et Obin. Si Mr Perrin venait à engager d'autres artistes qui fussent de la convenance de Mr Verdi, ce dernier se réserve le droit de les prendre.

Mr Verdi s'engage à être présent à Paris pendant toute la durée des études et à y consacrer tous ses soins.

La composition de l'opéra de *Don Carlos*, et les répétitions de cet ouvrage nécessitant de la part de Mr Verdi un déplacement et un long séjour à Paris, il sera accordé à Mr Verdi comme indemnité de déplacement et frais de séjour une somme de 40.000 payable savoir : 5.000 par mois à dater du jour ou les études commenceront, pendant la durée des études, jusqu'à la représentation de l'ouvrage. La somme qui resterait alors due à Mr Verdi sera divisée en deux parts égales payables la première un mois, la seconde deux mois après la représentation.

Il est, en outre, convenu que, pendant un délai de trois années à partir de la signature du présent traité, la direction de l'Opéra se réserve la faculté de faire traduire et représenter *La Forza del Destino.*

En ce cas, Mr Verdi fera à la partition, pour son adaptation à la scène française toutes les modifications qui seront jugées nécessaires. Il dirigera lui-même les répétitions de son ouvrage et composera expressément la musique d'un ballet qui devra être ajouté au 3e acte. A cet effet il jouira des mêmes avantages que ceux qui lui ont été accordés pour la représentation du *Trouvère.*

Si après le délai ci-dessus fixé de trois années, l'Opéra n'avait pas représenté la *Forza del Destino* Mr Verdi redeviendra maître de

---

puissent commencer le 1er 7bre. Elles devront être suivies sans interruption et l'ouvrage représenté au plus tard dans la 1re quinzaine de Décembre. »

cet ouvrage et pourra le faire représenter sur tel autre théâtre qui lui conviendrait. Mais dans ce cas, Mr le directeur de l'Opéra préviendra Mr Verdi de ses intentions à la fin du mois de Décembre 1867.

Mr Verdi prend l'engagement de ne composer aucun ouvrage nouveau pour aucun autre théâtre avant la représentation de *Don Carlos*.

Fait double à Paris le. »

Dans *L'Art Musical* du 28 décembre 1865 Léon Escudier annonce la signature de ce traité [60] en précisant :

« Il a d'abord été question de représenter, dans le courant de cet hiver, *la Forza del Destino*. MM. Dulocle et Nuitter ont traduit la pièce italienne ; mais pour adapter le libretto à la scène française, de manière à satisfaire aux justes exigences de notre public, il a fallu faire des suppressions, des additions, des remaniements qui auraient demandé au compositeur beaucoup de temps. Verdi alors n'a pas hésité, et a offert à M. Perrin d'écrire une partition nouvelle et de remettre à une autre époque la traduction de *la Forza del Destino*. M. Perrin a accepté avec empressement cette proposition. »

Léon Escudier confirme également la collaboration des deux poètes. Cependant, les dates mentionnées par lui pour le début des répétitions (« 1er juillet au 1er août prochain ») et pour la première représentation (« à la fin de novembre ») diffèrent des indications citées ci-dessus. Escudier avait été mal informé, comme l'atteste une lettre inédite de Sant'Agata [61]. En dernière minute, Verdi semble avoir demandé seulement quelques modifications concernant le choix définitif du ténor et la date à laquelle serait décidée la représentation de *La Forza del Destino* à l'Opéra. Deux brouillons rédigés par Perrin le jour après la signature du traité nous le révèlent [62]. Il écrit à Verdi :

« Il est bien entendu que si l'Opéra venait à engager un ténor nouveau qui vous convient mieux que celui que vous avez désigné dans

---

60. 6e année, no 4, p. 31 ; Léon Escudier parle de « négociations entamées depuis six mois » et souligne : « Aujourd'hui Verdi et la direction de l'Opéra sont parfaitement d'accord, et un traité en règle lie les deux parties. »

61. La lettre en question, écrite le 23 juin 1866, répond à la demande du compositeur d'annuler son contrat en précisant : « D'après votre traité vous devriez remettre la partition le 1er juillet et commencer les répétitions le 1er août. »

62. Ces deux brouillons de la liasse AJ XIII 505 commencent :
« Monsieur et illustre Maître,
Je vous confirme de nouveau la teneur de l'art. IV du traité que j'ai reçu hier signé et approuvé par vous. »

la distribution de *Don Carlos*, vous aurez toujours le droit de demander ce nouveau ténor. Si, pendant la durée des études un artiste se trouvait insuffisant et qu'un changement de distribution devint nécessaire, je vous prêterai à cet égard le concours le plus absolu, même, autant qu'il serait possible si vous veniez désirer un artiste en dehors de la troupe de l'Opéra.

Quant à l'observation qui m'a été transmise de votre part sur l'époque à laquelle l'Opéra doit vous faire connaître s'il est dans l'intention d'user du droit qu'il s'est réservé de faire représenter la *Forza del Destino*, cette époque sera fixé au 1 Mars 1867 et non à la fin de l'année. »

Ces lignes montrent que, dès le début, Verdi n'était pas absolument convaincu de la faculté du jeune ténor prévu pour le rôle de Don Carlos, M. Morère, réengagé par le directeur de l'Opéra seulement en décembre 1865 et pas encore réintégré dans le répertoire [63]. Cependant, Verdi avait eu la possibilité de voir et entendre les chanteuses mentionnées dans le traité : dans le *Trouvère*, à l'affiche en décembre et janvier, Mme Marie Sax, Saxe ou Sasse et Mme Pauline Gueymard-Lauters chantaient toutes les deux le rôle de Léonore, à côté d'une Azucena jouée par Mlle Rosine Bloch [64]. Verdi avait donc le choix entre deux sopranos de premier rang pour le rôle d'Élisabeth ; Mlle Bloch, une débutante [65], était destinée à chanter le rôle d'Eboli. Cependant, à cette époque, le livret de son nouvel opéra était certainement plus important pour Verdi que les artistes. Malheureusement, le travail des deux

---

63. Cf. *L'Art Musical* du 28 décembre 1865, p. 31.

64. Cf. *L'Art Musical* du 7 décembre 1865, p. 5 où Léon Escudier a publié le jugement suivant : « Mlle Bloch a été accueillie très-sympathiquement dans le rôle d'Azucena ; c'est une belle intelligence dramatique. Qu'elle ne force pas sa voix ; il est inutile de recourir à des moyens factices pour arriver à l'effet. Mme Gueymard a été admirable dans le rôle de Léonore. » Dans *L'Art Musical* du 4 janvier 1866 (p. 39) on peut lire : « Mme Saxe a été magnifique dans le rôle de Léonore. Quelle admirable voix que celle de cette artiste ! Mlle Bloch et le baryton Caron ont aussi été vivement applaudis. »

65. Selon *L'Art Musical* du 14 décembre 1865, Mlles Bloch et Mauduit, deux premiers prix du Conservatoire impérial, « débutèrent l'un après l'autre avec un égal succès » (p. 13). Le début de Mlle Bloch eut lieu le 9 novembre 1865 et deux jours plus tard Léon Escudier écrivit à Verdi : « J'ai le plaisir de vous annoncer que Mlle Bloch, contralto, que M. Perrin m'a proposé pour le rôle de Preciosilla, a débuté hier soir dans le *Trouvère* et que ce début a été un triomphe. Belle et fraîche voix, sympathique, sentiment dramatique remarquable, physionomie séduisante, telles sont les qualités de Mlle Bloch. Vous n'avez pas rêvé, j'en suis sûr, une Preciosilla plus charmante. Mme Gueymard-Lauters a la voix plus belle que jamais ; elle a soulevé la salle. »

poètes, qui semblent avoir collaboré dès le début [66], avançait moins vite que prévu par Perrin. D'abord, Verdi n'était pas du tout ravi de la première version en vers, dont trois cahiers, reliés en brun, existent encore à Sant'Agata [67]. Les trois cahiers bleus, contenant la deuxième version des actes I à III et conservés également à la bibliothèque du compositeur, sont couverts de corrections dont la plus grande partie a été notée par Verdi lui-même [68]. On aperçoit aussi l'écriture de Camille Du Locle, mais jamais celle de Joseph Méry. En effet, déjà en février, Méry était atteint d'une maladie mortelle. Il décéda le dimanche 17 juin 1866 [69], comme l'atteste la notice nécrologique, publiée par Léon Escudier le 21 juin, après les obsèques [70]. De cet article, nous apprenons que Méry « est mort dimanche dernier ».

« Depuis quatre mois il n'avait pas quitté sa chambre. La maladie a fait des progrès rapides, et, malgré ses souffrances, l'illustre poëte a travaillé jusqu'à la dernière heure...

Le dernier ouvrage de Méry est écrit en collaboration de M. Dulocle, un autre charmant poëte. C'est *Don Carlos*, dont Verdi a composé la musique. Ses derniers vers ont été inspirés par le buste de l'auteur du *Trovatore*, sculpté par Dantan jeune. On se souvient de ces strophes admirables, où tout le génie poétique de Méry a passé. »

Ces six strophes, publiées déjà par Pougin [71], sont conservées à Sant'Agata dans la collection d'autographes commencée par Clarina Maffei et continuée par Giuseppina Strepponi [72]. Le poème, daté « Paris 14 février 1866 », est accompagné d'une lettre de Méry à Léon Escudier, écrite le même jour :

---

66. La collaboration de Méry et Du Locle semble avoir commencé avec le livret de *Cléopâtre* (voir p. 23). Camille Du Locle, le gendre de Perrin, et Méry avaient été proposés pour l'adaptation du *Roi Lear* à la scène française.

67. Il s'agit de l'acte I et des premiers tableaux des actes III et IV ; cf. *Atti*, p. 91.

68. Voir les deux pages corrigées de l'acte I qui sont reproduites dans les *Atti* (après p. 128).

69. Par erreur, toutes les encyclopédies avancent la fausse date 17 juin 1865.

70. Cf. *L'Art Musical*, n° 29, p. 22.

71. Arthur POUGIN, *Verdi, histoire anecdotique de sa vie et de ses œuvres*, Paris 1886, p. 213-214.

72. Grâce à la grande amabilité de la Dott. Gabriella Carrara Verdi, j'ai pu étudier cette précieuse collection. A la page 27, Joseph Méry a inscrit un poème de deux strophes dans lequel Verdi est loué comme successeur de Rossini. A la même page, on a inséré les feuilles du 14 février 1866 mentionnées ci-dessus.

« Mon cher Escudier

après Velpeau, il semblait que Dantan ne pouvait mieux faire, et il a fait Verdi ! J'aurais bien voulu lui lire ces vers ce soir chez l'illustre Maestro ; Mais vous le savez ; je suis cloué dans ma chambre. Voici les strophes ; elles iront toujours à leur adresse, et sont parties du cœur.

Votre bien affectueusement dévoué

MÉRY »

Dès mi-février, Camille Du Locle a donc dû travailler soit seul, soit assisté du compositeur. Et c'est en mars seulement que Verdi annonce dans une lettre à Opprandino Arrivabene : « Partiremo sabato sera 17 e saremo a casa verso il 21 o 22. Il libretto è completamente pronto, e mi pare buono. » [73] Quelques jours plus tard, arrivé à Piacenza, il confesse à son ami Arrivabene : « questa volta sarà per me un soggiorno ben duro e faticoso. Cinque atti d'opera di cui me ne restano quattro ancora a fare ! Auf ! [74] »

La belle musique du premier acte a donc été composée à Paris, dans le grand appartement, 67, Avenue des Champs-Élysées. Elle a occupé le compositeur plus de dix semaines, un temps assez long. Mais on devrait prendre en considération que la version originale comportait une introduction orchestrale et deux grandes scènes, qui, coupées en dernière minute, étaient remplacées par le chœur des chasseurs de la version 2 [75]. Et Verdi prétendait ne pas pouvoir composer tranquillement à Paris. De plus, il fut tourmenté, dès le début de son travail, par son habituel mal de gorge, qui durant toute sa vie accompagna ses périodes productives.

A Busseto, la situation du compositeur restait presque inchangée, comme l'atteste une lettre inédite à Camille Du Locle, conservée à la Bibliothèque de l'Opéra :

« Busseto 17 Aprile 1866

Mio carissimo Du Locle

Sento con piacere che sieno finite le vertenze coll'Opéra e che Mr Perrin sia Direttore. [76] Fategline i miei sinceri complimenti.

---

73. Cf. *Verdi intimo*, p. 71. Cette lettre a été publiée avec une fausse date, « maggio » au lieu de « marzo ». Elle devrait précéder la lettre du 24 mars.

74. *Ibidem*, p. 69, lettre du 24 mars 1866.

75. Cf. U. GÜNTHER, *op. cit.*, *Atti*, p. 95-103, ainsi que le résumé de ma conférence du 10 juin 1971 (séance de la Société de Musicologie) dans la *Revue de Musicologie* LVII, 1971, t. II, p. 256-7.

76. Le 14 avril 1866, Émile Perrin a été nommé directeur-entrepreneur du théâtre impérial de l'Opéra ; cf. *L'Art Musical* du 19 avril 1866, p. 158.

Io travaglio ma non quanto io vorrei. Il mio mal di gola non mi ha ancora abbandonato. Sono quasi quattro mesi, dal primo dell'anno, che mi tormenta.

Lavorate con tutto vostro commodo al quinto atto ; chè prima d'arrivare là mi abbisogna tempo.

Mia moglie vi ringracia della vostra buona memoria.

Sono dolentissimo pel povero Mery ! Se lo vedete ditegli quanto io sia spiacente del suo male, e salutatelo.

Mille cose a Mr Perrin e credetemi

Vostre aff.

G. VERDI. »

Verdi était donc parti de Paris sans avoir reçu le texte définitif du cinquième acte. C'est en juin seulement, qu'il reçoit une version dont il ne peut pas être content. Sa critique date du 21 juin et figure dans une lettre à Perrin, citée par Abbiati d'après le brouillon écrit par Giuseppina [77].

Cependant, la correspondance de Verdi et Perrin concernant les problèmes de la mise en scène de *Don Carlos* commence déjà quelques semaines plus tôt. Le 10 mai, Perrin s'adresse à Verdi avec une proposition qui devrait entraîner beaucoup de changements dans la musique de l'opéra nouveau :

« La distribution de *Don Carlos* me préoccupe beaucoup, comme bien vous pensez, et je voudrais la faire la plus complète et la plus éclatante possible. Dès l'origine, il avait été question de distribuer les deux rôles de femme à Mme Gueymard et à Mme Sax. Puis vous y avez vu un sujet d'inquiétude et une rivalité qui pouvait devenir un embarras. Depuis quelque tems (sic !) je suis pourtant revenu à cette première idée. Et voici comment.

Pendant le congé de Faure je remets à la scène le *Prophète*. J'avais d'abord pensé à faire chanter le rôle de Fidès à Mlle Bloch, mais vous aviez vous-même passé craindre que ce rôle ne fût bien lourd pour cette jeune artiste. Je tiens beaucoup à ménager ses forces si elle doit créer Eboli. J'ai donc distribué le rôle de Fidès à Mme Gueymard. Elle le répète en ce moment et je crois qu'elle doit y faire un grand effet. Vous avez peut-être su que Mme Gueymard a eu dans le rôle d'Elvira de Don Juan un véritable et très grand succès. Si elle prend résolument les rôles de mezzo grave vous pourriez peut-être sans changer la tessiture du rôle d'Eboli, lui confier ce rôle, et nous y gagnerions d'avoir deux artistes éprouvées et une distribution de rôles de femme tout-à-fait

77. La lettre, conservée à la Bibliothèque Nationale (Mus., lettres autographes de Giuseppe Verdi, n° 1), ne correspond pas exactement à la version publiée par ABBIATI, *op. cit.*, vol. III, p. 91-92. Cf. *Atti*, p. 140, note 88.

hors ligne. Je ne veux point diminuer le mérite et les avantages de jeunesse de Mlle Bloch, mais il y a toujours dans le début et dans l'inexpérience d'une jeune artiste une part d'imprévu, quelquefois avantageuse, mais toujours incertaine.

Voyez, cher Maitre, je ne fais que soumettre mes idées à votre appréciation c'est à vous de décider. En tout cas, il me semble que dans ces conditions rien ne peut entraîner ni changer les conditions de votre travail.

Nous nous occupons en ce moment avec M^r^ Du Locle et St Léon du Ballet du 3. acte. Aussitôt que nous aurons arrêté définitivement quelque chose je vous adresserai le programme de ce divertissement. » [78]

La première réaction de Verdi figure dans une lettre inédite, adressée à Escudier et conservée à la Bibliothèque de l'Opéra :

« Busseto St Agata 20 Maggio 1866

Caro Leon

Voi parlate come un libro stampato ma *il tempo il tempo* ! Maledetto tempo che manca sempre a tutto !... Basta : io andrò fin chè potrò ; quando non potrò più domanderò *misericordia*. Da qualche giorni però stò meglio, e se il miglioramento progredisce sono a cavallo, ma a dir vero ci spero poco. Anche il second'atto è completamente finito ; ma che atto !!. non è un atto è una mezz'opera ! Poi il genere è sommamente difficile : la scena tra il Re e Posa mi ha fatto sputar i polmoni. e come questa, vi sono ben altre scene !

Anch'io amerei la *Guyemard* colla *Sax*, ma il secondo atto è fatto con molte scene del Terzo per la Bloch. Poi la Guyemard non temete ci dia degli imbarazzi ? Al punto in cui siamo io sono molto indeciso, e non saprei dirvi se ciò convenga o nò. Parlatene ancora a Mr Perrin : fategli osservare i vantaggi e li svantaggi poi decidete. È certo che la Guyemard è un elemento di sucesso, ma... non abbiate paura...

Voi sapete che qui siamo sossopra. Guerra dapertutto ! in alto in basso guerra guerra ! Ed io mi trovo propriamente ai primi posti. Ah se avessi 25 anni ? »

---

78. Cité d'après un brouillon de la liasse AJ XIII 505. Le fait que Arthur Saint-Léon était responsable du ballet de *Don Carlos* semble avoir échappé même aux meilleurs spécialistes de cette question, bien que *L'Art Musical* en parle à plusieurs reprises (cf. n° 39 du 30 août 1866, p. 311). Le nom du chorégraphe célèbre n'apparaît ni chez Abbiati, ni chez Andrew Porter (cf. Verdi's Ballet Music and « La Peregrina », *Atti*, p. 355-367. Et dans l'*Enciclopedia dello spettacolo* (t. VIII, Rome 1961, col. 1403-1405), le ballet du *Don Carlos* n'est pas mentionné parmi les créations parisiennes de Saint-Léon, qui, de 1859 à 1869, était également chorégraphe du Théâtre Impériale de Pétersbourg, où le *Don Carlos* fut monté en 1869.

Cette lettre se termine par un « Sia dunque guerra ! o adesso o mai più... » et une tendre pensée à Méry. La réponse de Verdi à Perrin, retrouvée l'année dernière aux Archives Nationales dans la documentation concernant le *Don Carlos* [79], date du 24 Mai 1866 et évite également une décision définitive :

« Mon cher Monsieur Perrin.

Je vous demande mille pardons si j'ai trop tardé à vous répondre. Mais, comme d'habitude et plus que d'habitude, mon mal de gorge m'a tourmenté, me tourmente, et ne veut pas me laisser en paix. Malgré cela D. Carlos avance, non pas aussi rapidement que je le voudrais, mais enfin il avance toujours.

Si vous ne craignez pas que de la rivalité entre Mme Sax et Mme Guyemard ne sort aucun embarras, rien de mieux de Mme Guyemard pour le rôle d'Eboli. C'est vrai que les morceaux écrits jusqu'à présent dans le 2e et 3e acte, seront peut-être un peu *bas*, mais si le rôle de *Fidès* dans le Prophète lui convient, Elle pourra parfaitement bien chanter Eboli. Pour le moment je crois prudent de ne pas lui en parler. Après le debut du Prophète vous jugerez vous même ce qu'il conviendra faire. Maintenant, comme je vous ai déjà dit, mon ouvrage marche et peut marcher également sans décider qui chantera le rôle d'Eboli.

Joint à votre aise vous aurez la complaisance de m'envoyer le Ballet et le 5e acte refait par Du Locle, auquel je vous prie de faire agéer mes cordialités.

Veuillez, mon cher Mr Perrin, croire aux sentiments d'estime et d'amitié de

G. Verdi »

L'opinion de Léon Escudier sur la reprise du *Prophète* avec Mme Gueymard dans le rôle de Fidès a été publiée dans *L'Art Musical* du 14 juin [80] :

« Mme Gueymard avait déjà prouvé victorieusement dans *la Favorite* qu'elle pouvait aborder les rôles de contralto ; le second essai qu'elle vient de faire dans *le Prophète* lui a été des plus favorable. Cette voix si sympathique se trouve à l'aise dans une échelle qu'elle n'a pourtant pas l'habitude de parcourir. Sa voix n'a pas évidemment le *creux* de Mme Pauline Viardot ou de Mme Tédesco, mais elle est d'un charme puissant et ne sent jamais l'effort. Mme Gueymard a été remarquable à tous les points de vue. La salle entière, à plusieurs reprises, l'a applaudie avec un véritable enthousiasme. »

---

79. Lettre autographe de AJ XIII 505.
80. N° 28, p. 223.

Verdi apprend le succès remarquable de Mme Gueymard par une lettre de Mr Perrin, rédigée le 1 juillet [81]. Le directeur de l'Opéra ajoute :

« Maintenant trouvez-vous entre sa voix et celle de Mme Sax une opposition suffisante et telle que vous le désirez ? Vous seul pouvez le savoir. Il vous sera très facile à votre retour ici d'entendre Mme Gueymard dans le *Prophète.* »

Cependant, après son arrivée à Paris, le 24 juillet [82], Verdi ne put résoudre tout de suite ce problème important. Il dut attendre les premières répétitions des solistes, possibles seulement après la copie d'une partie des différents rôles [83]. Le 5 août, *La France Musicale* [84], dirigée par Marie Escudier, annonce, sans mentionner le rôle d'Eboli, que :

« ... trois des principaux personnages seront représentés par Mme Marie Sass, M. Faure et le ténor Morère, qui, rengagé spécialement pour créer un rôle important dans cet opéra, ne reprendra, avant de le jouer, aucun de ses anciens rôles.

... Afin d'éviter des retards que pourraient occasionner des indispositions imprévues, la plupart des rôles seront distribués en double à des premiers sujets, qui étudieront et suivront les répétitions simultanément avec les titulaires des mêmes rôles. »

C'est seulement le 19 août que deux périodiques musicaux [85] publient la liste complète des artistes avec le nom de Mme Guey-

81. La liasse AJ XIII en contient le brouillon qui commence ainsi : « J'avais toujours pensé subordonner cette version nouvelle du 5. acte à votre complète approbation. Du moment qu'elle ne vous satisfait pas et que vous préférez la première, je me soumets à votre décision. Peut-être pendant les répétitions trouvera-t-on quelques modifications nécessaires, peut-être reviendrez-vous à quelques-unes de celles que vous repoussez aujourd'hui. Le Théâtre vous donnera à cet égard les meilleurs et les derniers conseils... » Il s'agit donc d'une réponse à la lettre du 21 juin mentionnée auparavant et dans la note 77.

82. Samedi le 21 juillet, écrivant de Gênes, Verdi annonce à Léon Escudier : « Sarò a Parigi martedi mattina alle ore 6. 25. Vengo dalla parte del monte *Cevisio* perchè i nostri vapori non vanno più a Marsiglia ove vi è il il choléra piuttosto forte. » (Lettre inédite à la Bibliothèque de l'Opéra).

83. En date du 29 juillet 1866, *La France Musicale* n° 30, p. 234, annonce, en cachant l'arrivée du compositeur : « Verdi est attendu à Paris. Les trois premiers actes de *Don Carlos* sont à la copie, à l'Opéra même ; le quatrième, complètement achevé, est entre les mains de M. Du Locle, un des librettistes, et Verdi travaille avec ardeur au dernier acte. »

84. N° 31, p. 241 ; cette notice répète : « Verdi est attendu à Paris, et l'on assure qu'il apporte à M. Émile Perrin le cinquième acte achevé de *Don Carlos.* »

85. Cf. *La France Musicale*, n° 33, p. 258 et *La Revue et Gazette Musicale* n° 33, p. 262.

mard pour Eboli. Et quatre jours plus tard, dans *L'Art Musical*[86], Léon Escudier s'explique encore plus longuement sur la même question qui avait soulevé quelques commentaires dans les quotidiens :

« Verdi a fait répéter individuellement à chacun des interprètes de son nouvel opéra le rôle qui lui était destiné...
Nous avons lu dans quelques journaux que le rôle d'Eboli ayant été écrit pour Mlle Bloch, le compositeur serait dans la nécessité de le transposer pour l'adapter à la voix de Mme Gueymard. C'est une erreur. Verdi a écrit le rôle d'Eboli pour la voix de Mme Gueymard. Il n'a donc pu être question de le transposer. »

Cette « rectification » est loin de correspondre à toute la vérité révélée par la documentation retrouvée aux Archives Nationales. Mais Léon Escudier était avant tout un journaliste et un critique musical qui savait fort bien que la publication des faits réels aurait certainement nui à la carrière de la jeune Mlle Bloch qui peu après devait quitter Paris pour Marseille[87]. Au surplus, Escudier était un ami de Verdi, — compositeur qui détestait toute indiscrétion concernant sa personne ou ses ouvrages, homme capable de priver la presse parisienne jusqu'au dernier jour de toute information importante sur sa dernière création. Verdi alla même jusqu'à défendre aux critiques musicaux d'assister aux deux répétitions générales[88]. Un seul journaliste, italien et probablement homme de confiance du maître, a pu voir et entendre la version originale, jouée à huis clos le 24 février 1867. Grâce à son article, publié le 3 mars 1867 dans *La Gazzetta Musicale di Milano*[89], périodique de la maison Ricordi, nous savons pourquoi Verdi a été obligé d'alléger le *Don Carlos* de plus d'un quart d'heure de musique : c'était pour permettre aux spectateurs de prendre à l'heure leurs derniers trains !

---

86. N° 38 du 23 août 1866, p. 304.
87. *L'Art Musical*, n° 39 du 30 août 1866, p. 311, annonce : « M. Perrin vient de céder pour deux mois Mlle Bloch à M. Hallanzier, directeur du théâtre de Marseille, à partir du 1er septembre prochain. Mlle Bloch chantera *le Prophète*, *Charles VI* et *le Trouvère*. » A la même page, Escudier parle d'un voyage de Verdi à Cauterets, entrepris « pour suivre, pendant vingt jours, un traitement pour un mal de gorge qui depuis quelques années, et par intervalles, lui fait éprouver de vives souffrances ».
88. Les noms des personnages privilégiés, qui ont pu entrer dans la salle, sont notés sur une feuille retrouvée parmi les documents concernant les répétitions de *Don Carlos* (AJ XIII 505).
89. Cf. *Atti*, p. 101-102 où j'ai cité deux passages de cet article retrouvé par David Rosen.

Par bonheur, presque toute la musique supprimée de *Don Carlos* est conservée à la Bibliothèque de l'Opéra de Paris, dans le matériel de la première représentation. Ce matériel ne comporte pas seulement les parties d'orchestre et de chœurs [90], mais aussi les cahiers des solistes [91], servant, dès août 1866, pour les répétitions. A l'aide de ces parties, il a été facile de reconstituer la partition des passages, qui manquent dans le manuscrit autographe [92] Au surplus les rôles des solistes, copiés directement sur la partition inachevée que Verdi avait apportée d'Italie (actes I à IV) ou de Cauterets (acte V), nous révèlent la version primitive de plusieurs passages réécrits ou transformés par le compositeur après les premières répétitions des artistes. Ils sont donc une mine de renseignements pour ceux qui s'intéressent au processus de la création musicale chez Verdi [93]. Pour le rôle de Don Carlos par exemple, Verdi avait composé un solo remplacé plus tard par la grande scène d'Élisabeth qui figure au début de l'acte V [94]. Le passage original pour Don Carlos est conservé dans le rôle de M. Morère et dans quelques pages de la partition primitive, qui avaient été enlevées avant l'orchestration [95]. Une série de chiffres, écrite au

90. Dans les premières notices concernant l'importance de ce matériel, Andrew Porter n'a pas mentionné les rôles des solistes ; cf. *The Financial Times* du 6 et 14 février 1970.

91. J'ai eu moi-même le privilège d'ouvrir les passages cousus ou couverts de collettes de ces cahiers.

92. Grâce à la gentillesse de M. François Lesure, j'ai pu confronter ce matériel de la bibliothèque de l'Opéra dans la salle de lecture de la Bibliothèque Nationale avec le manuscrit autographe, qui contient encore quelques mesures des passages coupés. La partition reconstituée, écrite sur calque, est destinée à une édition prévue chez Ricordi. La partition reconstituée par Andrew Porter a servi à plusieurs concerts de la Chelsea Opera Group en 1971, où le passage coupé de l'acte I était créé, à un enregistrement de la BBC, le 23 avril 1972, et à la préparation d'une conférence tenue le 15 avril 1972 durant la *Royal Musical Association Annual Conference*. Pendant ce discours concernant « The Making of *Don Carlos* », M. Porter a mentionné plusieurs documents des Archives Nationales découverts par moi dix mois auparavant.

93. Cf. ma contribution au Colloque de Saint-Germain-en-Laye, publiée dans *Acta Musicologica* XLIII, 1971, p. 166-189 ; les exemples musicaux IIIa, IIIb, IVa et Va, pp. 180, 181 et 186 reproduisent quatre passages de la version primitive contenus dans les cahiers des solistes.

94. Cf. Andrew PORTER, *A Sketch for « Don Carlos »*, dans *The Musical Times*, septembre 1970, pp. 882-885, et Ursula GÜNTHER, *Die Pariser Skizzen zu Verdis « Don Carlos »*, résumé d'une conférence tenue à Bonn, en septembre 1970, lors du congrès de la Gesellschaft für Musikforschung (rapport du congrès en cours d'impression).

95. Paris, Bibliothèque de l'Opéra, A 619 suppl[t] II ; une édition en facsimilé des autographes A 619 suppl[t] I et II, avec commentaire par Andrew Porter et Ursula Günther, sera publiée par l'Istituto di Studi Verdiani de Parme.

crayon en bas des pages pour compter les mesures, prouve que la partition inachevée a servi à la copie en même temps que la suite de l'acte V : la série commence dans le *suppl. II* de la Bibliothèque de l'Opéra et continue dans le ms. 1074 de la partition autographe, conservée à la Bibliothèque Nationale [96].

L'absence d'une telle série de chiffres écrits au crayon marque plusieurs passages de la partition qui ont été complètement transformés par le compositeur à l'époque des répétitions. Parmi les pièces évidemment réécrites par Verdi, on trouve quelques scènes dont les cahiers du rôle d'Eboli nous ont conservé la version primitive, conçue pour la voix grave de la jeune Mlle Bloch. Elle devait avoir utilisé un des trois cahiers de ce rôle, qui existent encore à l'Opéra. Les noms de Mme Gueymard et de Mlle Mauduit sont notés dans les deux autres cahiers, où Verdi lui-même a ajouté quelques remarques et notes concernant la version définitive ainsi que l'interprétation.

Le cahier de Mme Gueymard comporte, dans le deuxième tableau de l'acte II, un passage de 24 pages qui n'appartient ni à la version 1, ni à la version 2a de l'œuvre. Il commence par la musique publiée ci-joint comme premier exemple musical et il se termine par le passage de l'exemple 10 figurant aux pages 57-60. Il s'agit donc de la version primitive de la chanson du voile et de la scène suivante, où Rodrigue badine avec Eboli après avoir donné à la Reine Élisabeth un message secret de Don Carlos. La version définitive de ce passage (B.N., ms. 1072, pp. 253-316) n'a jamais été révisée ; elle peut donc être consultée dans toutes les éditions. Les 24 pages correspondantes des deux autres cahiers du rôle d'Eboli ont été enlevées pour faire place à la version définitive, mais elles sont préservées séparément.

Ces fascicules supprimés commencent par quelques mesures du récitatif précédent, notées un ton plus bas que la version définitive, que Verdi lui-même semble avoir esquissé au crayon à la page en question du cahier de Mme Gueymard. Toute la chanson du voile était, à l'origine, notée en sol majeur, donc aussi un ton plus bas que la version définitive. A cause de cette transposition, Verdi a été forcé de réécrire les p. 255 à 277 du ms. 1072 et une partie du récitatif suivant. La série de chiffres écrits au crayon

96. Dans le supplt II, on trouve les chiffres 4 à 30. La série est incomplète parce que la feuille extérieure du fascicule est perdue. Elle doit avoir porté les chiffres 1 à 3 et 31 à 33. Le passage suivant de la musique commence à la p. 293 du ms. 1074, portant les chiffres 34 et 35.

s'arrête à la p. 254, où Verdi a très soigneusement effectué toutes les corrections nécessaires à cause du changement de modulation.

Abstraction faite de la transposition, la chanson du voile a presque gardé sa forme primitive, dont j'ai copié seulement le début de la première strophe (ex. 1a) et la fin de la deuxième (ex. 1b) [11]. En effet, la version transposée, qui figure dans les trois cahiers du rôle d'Eboli, n'apporte aucun changement d'importance musicale, car quelques corrections (suppression de la mesure 6, améliorations de la prosodie, signes d'interprétaton) étaient déjà inscrites au crayon dans la version primitive [98]. C'est donc certainement plus tard que Verdi s'est décidé à modifier les deux grandes cadences dont nous possédons au moins huit versions différentes [99].

La version 2 (ex. 2), une transposition correcte de la version 1 (ex. 1b), est tirée des trois cahiers du rôle d'Eboli. Elle n'existe pas en autographe. La version 3 (ex. 3) s'élève jusqu'à *la*², c'est-à-dire jusqu'à la quinte au-dessus des simples roulades de la version 2. Sans doute, cette modification, notée par Verdi à la page 262 (et 273) du ms. 1072, a-t-elle été inventée pour la voix plus aiguë de Mme Gueymard.

Les fioritures plus osées de la quatrième version (ex. 4) semblent avoir été élaborées pendant une répétition, car elles figurent dans le cahier de Mme Gueymard, notées au crayon par le maître lui-même au-dessous de la version 2. Pour insérer cette musique dans la partition autographe, Verdi a complètement effacé la version 3 à la page 273. A la page 262 il n'a gratté que les six notes

---

97. L'exemple 1a, copié sur les pages 1 à 3 du fascicule supprimé des cahiers du rôle d'Eboli, correspond à la musique transposée du ms. 1072, p. 253-259. L'exemple 1b, copié sur les p. 11 à 13, correspond à la version définitive des p. 270-274.

98. J'ai essayé de reproduire fidèlement toutes les corrections notées par le maître lui-même dans le cahier de Mme Gueymard (son nom, qui ne figure pas sur la première page, se trouve deux fois à l'intérieur). Dans la mesure 16 de l'*Allegro*, Verdi a inséré un ♮ pour indiquer le *fa* et deux mesures après, il a inscrit *pp* au lieu des accents enlevés. Une modification semblable apparaît plus tard, au début de l'exemple 1b. Dans les deux motifs suivants, Verdi a supprimé les levés pour améliorer la prosodie et il a indiqué un quart-de-soupir pour faciliter la respiration avant les roulades. En écrivant la version transposée de cet *Aria*, Verdi a noté ces roulades dans la forme connue qui figure dans toutes les éditions de Ricordi, commençant par une croche *si*. Mais finalement il est revenu à sa première pensée en insérant plusieurs *ut dièse* (p. 260, 271 et 272 du ms. 1072). Ces notes, que l'on entend presque jamais, sont imprimées correctement dans la première édition de Léon Escudier (p. 86 et 90).

99. Voir exemples 2 à 7, dans lesquels il est sous-entendu que, vers la fin des roulades, les *si* doivent être lus comme *si ♭*.

mises entre crochets dans ma copie. Puis il a barré le reste et noté la nouvelle version sur la portée au-dessus.

Cependant, ce fragment a été également biffé et la version définitive, la cinquième (ex. 4 et 5), qui ne diffère que légèrement de la précédente, a été inscrite sur la portée au-dessous. Dans les trois cahiers des artistes, les collettes apposées sur la version 2 montrent cette version définitive parfois avec une petite erreur, un agrément de deux notes au lieu de (ou après) le huitième de soupir surmonté d'un point d'orgue.

L'exemple 6 n'apparaît que dans le cahier de Mlle Mauduit, noté au crayon par Verdi au-dessous de la version définitive. Cette cadence évite la répétition des notes aiguës peut-être trop difficile pour la débutante qui était chargée d'étudier les deux grands rôles d'Eboli et d'Élisabeth comme doublure.

L'origine des versions 7 et 8, qui figurent dans la première édition de Léon Escudier (L. E. 2765, p. 86 et 90) m'est inconnue. Elles n'apparaissent ni dans le manuscrit autographe, ni dans les cahiers des artistes, ni dans la copie effectuée pour l'Opéra. L'exemple 7 correspond à la version 8. La version 7 se termine de la même façon, mais commence comme l'exemple 4.

La version définitive de la chanson du voile se termine par trois mesures d'orchestre précédées d'un refrain de huit mesures. Ce refrain est chanté par le chœur des femmes, auquel s'ajoutent, à la fin, les voix d'Eboli et du page Thibaut. Dans la version primitive de ce passage, Eboli et Thibaut ont un silence de neuf mesures et le récitatif suivant s'enchaîne sans interruption [100]. Cependant, à la même page apparaît déjà, notée au crayon, la nouvelle formule finale, inventée certainement pour Mme Gueymard, qui semble avoir ajouté le texte (ex. 8). Ce passage ainsi que le récitatif qui suit ont été transposés en *la* et, à la p. 278 du manuscrit autographe, quelques mesures de cette version transposée nous sont conservées avec toute l'orchestration. C'est donc relativement tard que Verdi s'est décidé à élaborer une quatrième version, notée sur une feuille ajoutée et collée. Cette version définitive a l'avantage de permettre une interruption après la chanson du voile. En même temps, les voix et les passages orchestraux

---

100. Voir le début de l'exemple 9. Cet exemple a été reconstitué d'après les cahiers d'Eboli (fascicule supprimé p. 15-16), d'Élisabeth (exemplaire 2, p. 58-59) et de Rodrigue. La version définitive de ce passage se trouve dans le ms. 1072, p. 275-283. Une feuille (p. 279-280) a été insérée plus tard, collée sur la p. 278, page barrée de la version supprimée.

du récitatif sont plus élaborés et plus expressifs, grâce à un solo de hautbois. L'unité artistique de la scène est soulignée par la ressemblance des lignes mélodiques d'Eboli et d'Élisabeth ainsi que par l'identité du motif initial et final. A partir de [*Vous chan*]*tiez libre de souci* Verdi n'a changé que quelques notes, dont on voit encore les traces aux pp. 281/282 du manuscrit autographe.

La version primitive de la scène suivante entre Élisabeth, Eboli et Rodrigue (voir p. 57-60, ex. 10) a été reconstituée d'après les différents cahiers des rôles en question. Le texte mis en musique par Verdi correspond à la version originale du seul cahier de cet acte conservé à Sant'Agata [101]. Il est évidemment beaucoup plus court que le texte définitif, qui nous est préservé aux Archives Nationales dans plusieurs exemplaires du livret [102]. Tout le début de la musique (quatre mesures de l'introduction et cinq mesures qui précèdent l'exemple 10) est identique à la version connue, et la suite, jusqu'au récitatif, ne varie qu'à cause du texte différent. Mais dans le passage suivant, on cherche en vain les répétitions du thème principal, d'où découle toute la richesse de la version définitive, où le thème orchestral est varié à plusieurs reprises, interrompu deux fois par l'*Andante mosso* de Rodrigue décrivant les souffrances de son ami Don Carlos. L'élaboration de cette scène, qui compte parmi les plus belles créations du compositeur, part donc d'une idée principale confiée à l'orchestre, analogue à celle de la grande scène de Sparafucile de *Rigoletto* [103]. En transformant la scène primitive, Verdi a complètement éliminé le caractère de récitatif.

---

101. Il n'y manque pas seulement plusieurs passages assez longs de cette scène, mais aussi les dix vers au début du tableau, — vers destinés au chœur et à Thibaut. Ces vers ajoutés ont été la cause de l'insertion des p. 235 à 246 du ms. 1072, feuilles sans chiffres écrits au crayon.

102. Le dossier *Don Carlos* comporte quatre versions du livret :

1. cinq cahiers reliés en bleu (chez Dubois — comme le livret de Sant'-Agata), contenant le texte des cinq actes avec les corrections notées par Du Locle ;

2. le livret déposé à la censure le 11 février 1867 et enregistré comme n° 8544 par la commission d'examen des ouvrages dramatiques ;

3. la première épreuve du livret imprimé (sans date), p. 1-72 ;

4. la seconde épreuve, datée le 27 février 1867, p. 1-75 ; c'est sur cette version que l'on a indiqué les coupures effectuées en dernière minute.

103. Pierluigi Petrobelli a étudié les différentes versions de cette musique dans « Osservazioni sul processo compositive in Verdi » (cf. *Acta Musicologica* XLIII, 1971, p. 137-140, ainsi que les p. 168-170 de la discussion suivante).

Une lettre du compositeur, datée du 4 septembre à Cauterets et citée par Abbiati (t. III, pp. 100-101), nous révèle que M. Vauthrot de l'Opéra avait suggéré d'élargir la scène en question. Dans cette lettre, Verdi écrit à Camille Du Locle :

Mr Vauthrot m'ha fatto scrivere da Escudier di mandargli l'accomodatura del second'atto nella scena *Elisabetta, Eboli e Posa.* Non avendo qui lo spartito non saprei come fare l'*attacco.* È cosa così da poco che sarà fatta al momento appena io sia arrivato a Parigi. Credo peraltro che non si guadagnerà gran cosa allungando quella scena e forse varrà meglio lasciarla come si trova. Dite però a Vauthrot di farla ripetere come si trova presentemente e se vedete che riesce mozza e troppo corta la svilupperò di più.

C'est donc probable que Verdi a commencé la transformation en question à Paris vers la fin de septembre, après son retour de Cauterets. Il faut ajouter que l'élaboration de cette scène doit avoir précédé celle du passage mentionné auparavant, car une série incomplète de chiffres (de 6 à 55) commence seulement en bas de la p. 289 continuant jusqu'à la p. 316. Dans ce cas, la transformation est certainement indépendante des changements effectués spécialement pour la voix de Mme Gueymard, qui ont tous un autre aspect et n'affectent que légèrement la structure formelle de la pièce en question.

Cependant, il y a un autre exemple prouvant que Verdi était toujours prêt à se laisser inspirer par les facultés d'une artiste douée : le grand *Aria* d'Eboli dans le premier tableau de l'acte IV. Dans ce contexte, Abbiati [104] a cité la lettre du 21 juin, dans laquelle Verdi explique à Du Locle tous les changements nécessaires pour la composition de ce tableau : — corrections pour éviter les répétitions des paroles, insertion d'une strophe plus calme pour Élisabeth et Eboli rédigée par le compositeur lui-même en italien [105], élimination de deux autres vers du livret et, finalement, changement au début du grand *Aria* d'Eboli. Selon Verdi, Eboli doit attaquer la première strophe par le second vers du livret, *O don fatal et détesté,* vers évidemment beaucoup plus frappant que le vers correspondant du livret de Sant'Agata, *Que*

104. *G. Verdi,* vol. III, p. 90-91.

105. La version française de ce passage, élaborée par Du Locle, correspond aux vers 9 à 16 du texte, qui est publié dans la note 37 de ma contribution au Colloque de Saint-Germain-en-Laye (cf. *Acta Musicologica* XLIII, 1971, p. 184-185). Cependant, la musique composée sur les huit vers italiens a été supprimée (cf. *ibidem,* note 36).

de pleurs brûlent ma paupière, rayé par le compositeur pour insérer, plus tard, *Présent du ciel en sa colère*, le second vers fabriqué par Du Locle. C'est donc l'intervention du compositeur qui entraîna l'irrégularité des rimes de la première strophe (*baab* au lieu de *abab*).

La version primitive de cet *Aria*, également conservée dans tous les cahiers du rôle d'Eboli, date de juin 1866. Cependant, la seconde moitié de cette version est loin de correspondre à la pièce chantée sur nos scènes. L'exemple 11 (voir ex. musicaux, pages 61-62) montre deux fragments de la première version, copiés avec toutes les corrections, notées par le maître lui-même dans le cahier de Mme Gueymard. Verdi a inséré au crayon les notes qui figurent sur les portées 1 et 4 ainsi que certaines corrections qui concernent l'amélioration de la prosodie. Ces corrections correspondent, en principe, à celles effectuées soigneusement par le compositeur dans le ms. 1074, p. 50-56 : à la p. 50 Verdi a dû insérer une mesure pour la cadence élargie qui parcourt toute l'échelle de la voix de Mme Gueymard. C'est certainement cette nouvelle formule terminale, apte à provoquer des applaudissements, qui a entraîné plus tard l'insertion de trois mesures d'interlude [106] préparant la strophe plus calme du *Cantabile*.

Une comparaison du premier jet avec la version définitive révèle que Verdi a transformé également la fin de ce *Cantabile* à partir de *Je m'ensevelis*. A la p. 56, où s'arrête la série de chiffres écrits au crayon, le compositeur a corrigé le passage final en répétant *dans un couvent et sous la bure* (au lieu de *Je m'ensevelis pour toujours*) pour pouvoir ajouter, sur quelques feuilles insérées ultérieurement, cinq mesures plus expressives et osées, où la voix monte jusqu'au *si bémol*, et un *Allegro più mosso* de trente mesures, où la voix d'Eboli s'élève même jusqu'au contre-*ut*. Cette deuxième version (ex. 12) nous est conservée uniquement grâce aux cahiers du rôle d'Eboli, car l'*Allegro più mosso* ne correspond ni au premier jet, ni à la version définitive. Celle-ci ressemble plutôt à la version primitive, surtout à partir de *ah! un jour me reste*. Parfois, Verdi n'a changé que quelques paroles et n'a condensé qu'en supprimant une pause ou une note trop longue. De la deuxième version, en revanche, le compositeur a gardé quelques détails de

106. A la p. 51 du ms. 1074, les corrections dues à cette insertion ont été effectuées à l'aide d'un grattoir et évidemment après l'orchestration. Dans la copie de l'Opéra (Bibliothèque de l'Opéra, ms. A 619 a IV, p. 11), ces trois mesures sont notées sur une collette.

l'accompagnement et le motif final qui, cependant, avait été moins orné à cause du texte *béni*, remplacé plus tard par *je le sauverai* [107]. En marge, j'aimerais attirer l'attention sur une erreur qui réapparaît dans toutes les éditions : dans le manuscrit autographe (p. 59) et dans la copie de l'Opéra (p. 24), la question *Et Carlos ?* au début de l'*Allegro più mosso* ne se termine pas sur *ut* comme dans la version 2, mais par *la bémol*, exprimant mieux l'interrogation.

La troisième version de cet *Aria* n'a été élaborée qu'après l'orchestration de l'acte IV, car le passage transformé a dû être réécrit pour la copie du manuscrit autographe appartenant à l'Opéra [108]. Verdi, en revanche, a préféré corriger le début et la fin à l'aide d'un grattoir (voir p. 58 et 63 du ms. 1074) et insérer seulement une feuille double (p. 59-62).

Il serait hasardeux de vouloir préciser à quelle date Verdi avait terminé tous les changements apportés à cet *Aria*, néanmoins il est certain que ce morceau l'avait occupé à diverses reprises pendant au moins cinq mois. Une grande partie des changements effectués pour la voix de Mme Gueymard doit avoir été faite avant le 18 octobre 1866. Une information de Camille Du Locle retrouvée dans la liasse AJ XIII 505 des Archives Nationales nous le révèle. Elle est notée sur le papier à lettres du directeur du Théâtre Impérial de l'Opéra et commence :

« Verdi n'est pas venu à la répétition. Il m'a écrit à une heure pour m'en avertir en disant qu'il était souffrant. J'ai été de suite chez lui. Je l'ai trouvé travaillant, un peu fatigué, mais surtout, je le crois, ennuyé de la petite grimace que fait Mme Saxe à propos des arrangements executés pour Mme Gueymard. Il est encore inquiet de Morère — il le trouve mieux, mais il prétend que sa voix est malade, et qu'elle s'en va — il ajourne tout jugement définitif à la répétition des 2 premiers actes au théâtre. »

La lettre mentionnée par Du Locle est conservée à la Bibliothèque de l'Opéra. Elle date sans doute du même jour, un jeudi, car Verdi lui-même en a noté le brouillon (corrigé par sa femme) dans la *Capialettere* de Giuseppina (t. 2) avant le 29 octobre 1866, jour de la notice suivante. Verdi écrit :

---

107. La formule terminale de la deuxième version figure encore comme variante à la p. 301 de l'édition L. E. 2765.

108. Dans le ms. A 619 a IV, les p. 23-34 de cet *Aria* ont été insérées à la place de six feuilles coupées. Dans le cahier de Mme Gueymard, la version 3 est collée sur la version 2.

« Mon cher Du Locle

Je suis un peu souffrant : c'est peut-etre un peu la fatigue et un peu... Je n'irai pas à l'Opera ce matin. Veuillez, mon cher Du Locle, prier Mr Vauthrot de faire la repetition pour moi

Tout à vous

G. VERDI

Jeudi matin »

La rivalité entre Mme Sax et Mme Gueymard, que Verdi avait redouté dès le début, avait donc éclaté bien avant la première représentation. Cette rivalité ainsi que les craintes concernant la voix de M. Morère peuvent expliquer pourquoi le compositeur s'est donné la peine de réécrire le début de l'acte V, à l'origine une petite scène destinée à Don Carlos, transformée en une grande scène pour Élisabeth lui donnant ainsi l'occasion de briller et de faire valoir toutes les ressources de sa voix [109].

Nous reviendrons à l'acte V dans la seconde partie de cet article, qui racontera l'histoire de *Don Carlos* à partir de mai 1866, le moment où nous avons quitté l'ordre chronologique des événements pour étudier les scènes d'Eboli transformées par suite d'un changement de distribution.

La comparaison des différentes versions a pu montrer que le Verdi de 1866 était encore tout à fait disposé à s'adapter à telle ou telle voix pour assurer le succès de son ouvrage. Cependant, il est remarquable de noter avec quelle assiduité et tenacité ce compositeur a travaillé pour améliorer son œuvre, tout en conservant, si possible, au moins une partie essentielle de sa première inspiration.

Dans son article sur la création musicale chez Verdi [110], Pierluigi Petrobelli a soutenu une opinion semblable, énoncée avec une certaine précaution parce que la plupart des esquisses sont inaccessibles. Cependant, la comparaison de quelques passages du *Don Carlos* de 1866 avec la musique transformée dix-sept ans plus tard [111] et l'étude des esquisses parisiennes [112] mènent au même résultat. L'observation que Verdi a parfois modifié, mais rarement abandonné sa première pensée semble donc être valable au moins pour la période à partir de *Rigoletto*.

Ursula GÜNTHER.

109. Voir p. 26 et note 94 de cet article.
110. Cf. *op. cit.*, p. 142.
111. Cf. *Acta Musicologica* XLIII, 1971, p. 171-189.
112. Cf. note 94.


1a Eboli
[sarra]-si-ne cel-le du Voi-le in-dul-gen-te à l'a-mour chan-tons
Allegro
pp
pp
Au pa-lais des fé-es des Rois gre-na-dins
mf
de-vant les Nym-phé-es de ses beaux jar-dins cou-ver-te d'un voi-le u-ne
sombre
fem-me un soir à la bel-le é-toi-le [seu-] le etc.
pp


1b
A- - -
p
p
chambra mais quit-te ce
mais quit-te
voi-le bel As-tre char-
pp
mant
fais com-me l'é-
fait com-me
toi-le du bleu fir-ma-
mant
(Parlé)
J'o-bé-is sans pei-ne tiens re-gar-de
moi Al-lah! c'est la Rei-ne s'é-cri-a le Roi Ah
Ah
(comme un murmure)
ppp
Ah


2
Ah
ppp
Ah
3
ah
comme un murmure toujours diminuendo
pp
ah
4
ah
p
5
f
ff
pp
6
7
ah
comme un murmure
pp
8
les voi- les sont chers à l'a- mour


9
Eboli
chers à l'a-mour à l'a-mour
Thibaut
chers à l'a-mour à l'a-mour
9
9
Allegro moderato
Choeur
La
Rei-ne
Eboli
u-ne triste pen-sé-e tient tou-jours son âme oppres-sé-e
Elisabeth
Vous chan-tiez libre de sou-cis hé-las aux jours pas-sés j'é-tais jo-yeu-se aus-si
Thibaut
Le marquis de Po-sa grand d'Espa-gne
[orchestre]
p
Rodrigue
Ma-da-me pour vo-tre ma-jes-té par sa mè-re etc.


10
Elisabeth
par le sou-ve-nir qui nous li-e
Eboli
Rodrigue
On s'oc-cu-pe fort d'un tour-noi où dit-on pa-rai-tra le
au nom de votre re-pos de ma vi-e com-me à moi fiez-vous à cet hom-me Car-los
pour le bal on por-te-ra je
Roi
[orchestre]
pen- se la soie et l'or de pré- fe- ren- ce


Tout est bien quand on est do-té, prin-ces-se, de vo-tre beau-té
Récit.
Bien mer-ci! de-man-dez u-ne grâ-ce à la Rei-ne
Récit.
J'ac-cepte et non pour moi
Je me sou-tiens à pei-ne
l'In-


fant é-loi-gné de la Cour seul dans cet-te re-trai-te aus-tè-
re vit re-ti-ré Phi-lip-pe a pour lui peu d'a-
grand Dieu!
pau-vre prin-ce
mour il vou-drait ob-te-nir de la Rei-ne u-ne grâ-ce la
Rei-ne en sa bon-té veut el-le en-ten-dre sa re-quê-


Allegro
Récit.
te
re-ce-vez-le La li-ber-té de ces jar-dins peut faire ou-bli-
er l'E-ti-quet-te de la cour de Ma-drid
(A part)
Le re-voir je fré-
mis Car-los
p
(S'adressant au Page)
Va je suis prê-te à re-ce-voir mon fils
3
3


11
dis ah je te maudis o ma beauté
Je te mau dis ô ma beau- té
Cantabile
a - dieu Rei - ne vic- ti - me
pu- re de mes dé-loy- a - les dé- loy- a- les a- mours
de mes dé-loy
et tris-tes
15 bu- re Je m'en-se- ve- lis pour tou- jours pour tou-
Allegro masso
jours Et Car- los ! Oui de-main peut-


ê-tre il tom-be ra sous le fer sa- cré ah! .... un jour me
res-te ah! Je me sens re- naî-
(avec enthousiasme)
tre bé- ni bé- ni ce jour. Je le sau-ve-
rai Je le sau-ve rai un jour me res-te un jour me
res-te bé-ni ce jour bé- ni ce jour
bé- ni


12
Et fol-les a-mours
15
bu-re dans un cou-vent et sous la
bu-re Ah je m'ensevelis pour tou-jours pour tou-jours dans un cou-
vent pour tou-jours pour tou-jours
Allegro più mosso
Et Car-
los
Oui! de-main peut ê-tre il tom-be-ra sous le fer sa-
cré
Ah! un jour me res-te


Ah je me sens re- naî- tre. un jour un jour me
res- te Ah bé ni bé ni ce jour je me sens re-
naî- tre je me sens re- naî- tre
bé-ni ce jour je le sau-ve rai bé-ni ce jour je le sau-ve-
rai bé-ni ce jour be- ni
Elle sort violemment

CORRESPONDANCE SAINT-SAËNS FAURÉ

Textes établis et présentés
par
Jean-Michel NECTOUX

A Yves Gérard

I

SAINT-SAËNS ET FAURÉ

LE 14 mars 1861 mourait Louis de Niedermeyer, fondateur de l'École de Musique Classique et Religieuse qui avait pris son nom. Le jeune Fauré y était pensionnaire depuis 1854 et devait y rester quatre années encore. S'il perdit en Niedermeyer un maître attentif, il trouva en Camille Saint-Saëns un véritable ami. Saint-Saëns fut en effet appelé à remplacer Niedermeyer à la classe de piano.

La rencontre Saint-Saëns-Fauré fut aussi providentielle que celle de Buxtehude et Bach en 1705, ou de Schumann et Brahms en 1853. Fauré avait 16 ans en 1861 et Saint-Saëns 26. Le jeune professeur fit aussitôt la conquête de ses élèves : Fauré, Eugène Gigout, Julien Koszul, Albert Périlhou et Adam Laussel. Il noua avec tous des relations amicales, mais Gabriel resta toujours son préféré.

Saint-Saëns passe volontiers pour un compositeur académique, on oublie qu'il fut l'un des premiers en France à connaître et répandre Wagner, qu'il rencontrait précisément en cette année 1861, et surtout Liszt. Avec Saint-Saëns, la musique contemporaine entrait à l'École de Musique Classique et Religieuse. « Pro-

longeant la durée de la classe, écrit Fauré [1], il se mettait au piano et nous révélait les œuvres des maîtres dont le rigoureux classicisme de nos programmes d'études nous tenait éloignés et que d'ailleurs, en ces années lointaines, ne connaissaient guère que certains dilettantes... » et il cite Schumann, Liszt et Wagner. Dès l'été 1862, les relations de Saint-Saëns avec son élève étaient assez étroites pour qu'il vînt passer quelques jours chez les parents Fauré à Tarbes.

Les premières lettres de Fauré à Saint-Saëns, celles de l'été 1862, oscillent entre la familiarité entre amis et le respect dû au professeur.

En 1867, le vouvoiement entre les deux amis est encore de rigueur (lettre VII) ; et par la suite, Saint-Saëns aura beau traiter Fauré en égal, le tutoyer, il restera toujours dans leurs relations quelque chose du rapport initial fils-père ou élève-professeur : « J'avais alors quinze à seize ans, écrit Gabriel Fauré [2] et de cette époque datent l'attachement *presque filial* [3] — malgré le peu d'années qui séparait mon âge du sien, — l'immense admiration, l'infinie reconnaissance que je lui ai gardés toute ma vie et qui ne s'éteindront qu'avec moi. » On s'amuse à relever dans certaines lettres tardives de Saint-Saëns des recommandations que l'on ferait à un élève ; dans la lettre du 2 avril 1909, par exemple (lettre LXVIII), où Saint-Saëns conseille à Fauré de bien remercier Mme Greffulhe et Mme Adam qui ont facilité son élection à l'Institut, alors que Fauré avait 59 ans ! Dans sa belle lettre sur Berlioz (XLVII) il lui fait littéralement la leçon.

Fauré supporta avec patience les sautes d'humeur, les initiatives parfois indiscrètes, l'amitié exclusive de Saint-Saëns. Le tact avec lequel Fauré témoigne son embarras à l'arrivée d'un second buste de Saint-Saëns au Conservatoire est digne de la plus haute diplomatie (lettres CXIV-CXV).

Fauré avait une trop profonde affection pour son ancien maître, il lui témoignait trop de reconnaissance pour ne pas accepter les saillies de sa personnalité. A chaque pas de la carrière de Fauré on devine en effet la silhouette de Saint-Saëns :

Dès 1871-1872, Saint-Saëns introduit son jeune élève dans les milieux musicaux de la capitale, le salon de Pauline Viardot en particulier, où il rencontre Gounod, Flaubert, Renan, Tourgueniev. Fauré doit sans

---

1. *Revue musicale*, 1er février 1922, p. 97.
2. *Ibid.*, p. 98.
3. C'est nous qui soulignons.

doute à la protection de Saint-Saëns de figurer, à vingt-six ans, parmi les fondateurs de la Société Nationale. Organiste à Saint-Sulpice, Fauré prépare adroitement son accession à la Madeleine, paroisse la plus importante de Paris, en remplaçant son maître lorsque des concerts le retiennent en province ou à l'étranger. Lorsque Saint-Saëns démissionne en avril 1877, Théodore Dubois prend le grand-orgue, tandis que Fauré devient maître de chapelle. Il accèdera au grand-orgue en 1896.

Les concerts de la Société Nationale inscrivent souvent les noms de Saint-Saëns et Fauré sur leurs programmes, comme auteurs, mais aussi comme interprètes : Le 8 février 1873, Fauré et Saint-Saëns donnent à deux pianos la première audition des trois premiers morceaux de la *Suite d'orchestre* op. 20 de Fauré [1]. Fauré eut le privilège de voir créer par le grand virtuose qu'était Saint-Saëns quatre de ses pièces pour piano : la 1ere *Barcarolle* op. 26 et le 1er *Impromptu* op. 25, le 9 décembre 1882, les 2eme et 3eme *Impromptus* op. 31 et 34, le 10 Janvier 1885. Des dédicaces réciproques témoignent de leur amitié. [2]

En toute occasion, Saint-Saëns pousse en avant son élève dont le manque d'ambition le désole : il lui conseille de poser sa candidature à la classe de composition du Conservatoire laissée vacante par la mort d'Ernest Guiraud en 1892 (lettre XVIII). Fauré échoue tout d'abord mais obtient en revanche un poste d'Inspecteur des Beaux-Arts. Saint-Saëns joua sans doute un rôle déterminant dans la nomination de son ancien élève à cette même classe de composition en 1896 car il faisait partie du Conseil Supérieur du Conservatoire.

Lorsque Fauré est nommé Directeur du Conservatoire en 1905, Saint-Saëns jubile, il voit enfin reconnu le génie de son élève.

Grâce à cette nomination Fauré acquiert une véritable notoriété, l'Élysée réclame « de la musique du Directeur du Conservatoire » pour ses réceptions ! Mais c'est aussi la porte ouverte pour

---

1. Restée inédite sauf le N° 1 paru sous le titre d'*Allegro symphonique* op. 68, dans une transcription pour piano à quatre mains par Léon Boëllmann (éditions Hamelle).

2. Fauré à Saint-Saëns : *Pénélope* ; à Mme C. Saint-Saëns *Nell* op. 18, n° 1.

Saint-Saëns à Fauré : I. n° 1 des *Six transcriptions* de J. S. Bach pour piano (1er recueil) : *Ouverture de la 28e Cantate d'église* (Cf. lettre I) ; II. *Trois Rapsodies sur des cantiques bretons* pour orgue, op. 7 (Cf. allusion lettre VII) ; III. n° 1 des *Trois Préludes et fugues* pour orgue, op. 109 ; IV. *La Gloire de Corneille*, cantate op. 126 (Cf. allusion lettre LXIV) ; V. *La Cendre rouge*, cycle de mélodies op. 146 (Cf. allusions lettres XCI, XCII et XCIV.)

l'Institut. Fauré pose sa candidature en 1909, et retrouve son éternel concurrent : Charles-Marie Widor. La lutte est serrée et Saint-Saëns bat inlassablement le rappel des voix : « c'est fait, j'ai écrit déjà une quarantaine de lettres et j'en écrirai quelques-unes encore » écrit-il à Fauré (lettre LXV). Il accourt des Canaries malgré le froid de mars pour être présent à la séance du 13.

« Samedi, la bataille, écrit-il à Lecocq le 22 mars[1]. Elle a été rude, et quand j'ai vu, au cinquième tour, que Widor gagnait deux voix et que Fauré *en perdait une*, j'ai cru la partie perdue ; tout a tourné autour de moi et j'ai eu une congestion qui n'était pas encore tout à fait dissipée lundi matin. Je crois vraiment que j'aurais eu une attaque s'il avait échoué... »

Saint-Saëns est donc intervenu souvent dans la « carrière » officielle de Fauré, mais il lui donna aussi l'occasion d'écrire deux œuvres importantes de son catalogue.

Saint-Saëns avait inauguré en 1898, avec *Déjanire*, le cycle des fêtes de Béziers. La présence d'arènes inutilisées avait suggéré au riche mécène Fernand Castelbon de Beauxhostes, de donner des spectacles populaires où revivrait l'esprit de la tragédie grecque. *Déjanire* avait obtenu un très vif succès en 1898 et fut redonnée l'année suivante, sous la direction de Fauré. Mais une œuvre nouvelle était nécessaire pour marquer le début du siècle. Saint-Saëns suggéra à Castelbon de commander une pièce à Jean Lorrain et Ferdinand Hérold dont Fauré écrirait la musique. Et ce fut *Prométhée*, tragédie lyrique op. 82. Quoi qu'en pensent certains « fauréens », l'œuvre compte quelques-unes des meilleures pages de Fauré, les représentations des 27 et 28 août 1900 attirèrent des milliers de personnes « ... les deux représentations ont été religieusement écoutées jusqu'au bout écrit Saint-Saëns à son ami Lecocq, le 30 août 1900, et longuement acclamées à la fin. La musique de Fauré, admirablement déclamée, chantée par de belles voix et des chœurs nombreux, a produit grand effet... L'orchestre était celui que j'ai imaginé pour *Déjanire*, deux orchestres d'harmonie séparés par un fort groupe d'instruments à cordes et un rideau de harpes par derrière. Il y avait en plus cette année un troisième orchestre d'harmonie dissimulé au milieu des rochers pour accompagner les Dieux qui chantaient trop loin en arrière pour être accompagnés par les autres orchestres, ce qui était d'un

---

1. Lettre inédite communiquée par Yves Gérard, qui prépare une édition de cette intéressante correspondance.

admirable effet... Bref une admirable fête d'art, qui ne doit rien au Nord et aux influences germaniques. »

« Ici tout le monde est enchanté écrit Fauré à sa femme [1], Saint-Saëns plus que qui que ce soit. Il jouit de mon succès plus que s'il était le sien. » Aussi *Prométhée* fut-il repris à Béziers les 25 et 27 août 1901. Saint-Saëns ne manqua pas d'assister aux représentations de cette œuvre qu'il adorait [2]. En août 1902, Fauré venait à Béziers pour aider Saint-Saëns pendant les répétitions de sa nouvelle œuvre : *Parysatis*, sur un poème de Jane Dieulafoy. Le succès fut moins vif. « Quelqu'un me disait : *Prométhée* dégageait une impression olympienne et *Parysatis* dégage une impression olympique » rapporte Fauré dans une lettre à sa femme [3].

Enfin, Saint-Saëns devait susciter une dernière commande en faveur de Fauré : celle de *Masques et Bergamasques*, divertissement chanté et dansé, sur un scénario de René Fauchois, librettiste de *Pénélope* [4].



Si nous avons retracé les principaux traits de générosité de Saint-Saëns vis-à-vis de Fauré, c'est que cette qualité est souvent déniée au musicien du *Rouet d'Omphale* et qu'il en est peu ou pas question dans la correspondance qui suit. On y trouve en effet peu d'anecdotes, son intérêt est surtout psychologique et musical.

On retrouve chez Fauré les principales lignes de son caractère, sa délicatesse, son humilité réelle, qui lui fait signer « ton élève » alors qu'il est depuis longtemps un maître, sa sensualité qui transparaît nettement dans les précieuses lettres de son adolescence mais qui sera masquée par la suite. En revanche, cette correspondance révèle un Saint-Saëns assez inattendu : fantaisiste et même amateur de grosse blague ; dans les années 1860-70, le professeur et l'élève s'entendent à merveille sur ce chapitre (lire les six premières lettres). Certes apparaît parfois un Saint-Saëns plus connu :

---

1. Lettre du 29 août 1900, *In* : *Lettres intimes*, présentées par Philippe Fauré-Fremiet, p. 51, 2e édition, Grasset, 1951, à laquelle nous ferons toujours référence dans les notes qui suivent.

2. Sa participation active à la genèse de *Prométhée* est attestée par le billet que lui adresse Jean Lorrain le 1er octobre 1900 : « ... Je voulais depuis longtemps vous remercier de votre généreuse intervention auprès de Castelbon pour la reprise de *Prométhée*. Je sais à qui nous devons, Hérold et moi, la première et la seconde série du *Titan* aux arènes... » document inédit communiqué par Yves Gérard (fonds Saint-Saëns, musée de Dieppe).

3. *In : Lettres intimes*, p. 68.

4. Cf. *Ibid.*, p. 245 la lettre de Fauré à sa femme, datée 13 septembre 1918.

l'érudit (lettre XLI), l'amateur de curiosités et de sciences dans ses lettres à Marie Fauré, le musicien profondément attaché à Bach, Rameau et Berlioz, le puriste exigeant une interprétation exacte des textes à une époque où ces préoccupations n'étaient pas de mise (lettres XLI sur les ornements, CXII sur les récitatifs, CXIII sur les vocalises). Mais c'est aussi un être tendre que révèle ces lettres alors que Saint-Saëns passe pour la sécheresse même. Sous l'ironie volontiers caustique se décèle parfois une grande sensibilité, une personnalité émotive que bouleverse la moindre manifestation d'une amitié sincère. Dans une lettre à sa femme écrite au moment de la reprise de *Prométhée* en 1901, Fauré rapporte cette anecdote[1] : J'ai dit à Saint-Saëns « par hasard... je ne sais quelle chose affectueuse que je ne lui dis jamais parce que je le pense *archi-convaincu* de mon attachement pour lui, et voilà que cela l'a attendri comme la confirmation d'un sentiment dont il aurait douté. Comme nous sommes tous inquiets et susceptibles, moi le premier ! ». De même, lorsque Saint-Saëns apprend que Fauré lui a dédié *Pénélope*, il lui écrit aussitôt (lettre LXXXIV) « Tu me fais le plus grand plaisir en m'annonçant que tu m'as dédié *Pénélope*. J'en ai eu même une petite émotion... »

Ses rapports avec la famille Fauré étaient très affectueux : « *Tu es de la famille* » lui écrit Fauré (lettre LXXIV) et Marie Fauré « je vous ai toujours considéré comme un parent qu'on aime, vous êtes plus qu'un ami » (lettre CXXIII).

Saint-Saëns comblait de cadeaux les deux fils de Fauré : Emmanuel et Philippe. Il avait fini par les considérer un peu comme ses neveux. Saint-Saëns avait profondément ressenti la disparition de ses deux jeunes fils André et Jean-François en 1878, il reporta sur les fils de Marie et Gabriel Fauré son affection paternelle.

Cependant, cette amitié de soixante années ne fut pas sans nuages, en avril 1903 (lettre XLIV) Fauré s'attire de vifs reproches pour avoir oublié d'inviter Saint-Saëns au festival organisé par le *Figaro*. Mais il y eut surtout un total désaccord lors de la fondation de la Société Musicale Indépendante en 1909. Fauré avait en effet accepté, avec une audace qu'il faut saluer, la présidence de la S.M.I. fondée par ses élèves les plus avancés (Ravel, Schmitt, Koechlin...) en réaction contre le conservatisme de la Société Nationale. Nous n'avons pas trouvé trace de l'échange de lettres

---

1. 31 août 1901 *In* : *Lettres intimes*, p. 63.

qui suivit, mais son existence est certifiée par Émile Vuillermoz qui participa à la fondation de la S.M.I. Dans son livre sur son maître, Vuillermoz donne ce résumé suggestif : « Fauré reçut de l'auteur de Samson une lettre qui ébranlait les colonnes du nouveau temple et sommait son ancien élève de rompre immédiatement avec les « petits anarchistes » qui le compromettaient en lui faisant jouer un rôle dangereux [Fauré était en effet directeur du Conservatoire et membre de l'Institut]. Fauré avait pour son éminent maître et ami, poursuit Vuillermoz, une fervente et respectueuse tendresse qui ne devait jamais se démentir. Il dut assurément souffrir de ce blâme, mais, en matière d'art, son honnêteté était inébranlable : Il eut le courage d'écrire à son censeur que ces « petits anarchistes » avaient du talent, qu'ils étaient injustement brimés, que la plupart d'entre eux étaient ses élèves préférés, qu'ils lui faisaient honneur et que, dans ces conditions son devoir d'artiste était de les soutenir et de les aider à défendre leur place au soleil. Ce qu'il fit, d'ailleurs, avec le plus grand zèle. »[1] Mais cette brouille fut passagère, les lettres de 1909 que nous publions n'en portent nulle trace.

Cependant la correspondance Saint-Saëns-Fauré ne serait pas si intéressante, s'il n'y était souvent question de musique.

***

Saint-Saëns fut pour Fauré un maître exemplaire. Il lui doit sans doute d'avoir été guidé, dès l'origine, vers les genres dans lesquels il allait exceller : la mélodie, la musique de chambre et de piano. En écrivant une *Sonate pour violon et piano* en 1875, Fauré faisait preuve d'une tranquille audace, il y fut aidé par l'exemple de Saint-Saëns qui avait écrit dès cette époque plusieurs œuvres de chambre qui comptent parmi ses meilleures pages : le *Quintette* avec piano op 14 (1858), le *Trio* en fa op. 18 (1869) et la belle *Sonate pour violoncelle et piano* en ut mineur op. 32 (1873).

Saint-Saëns suivit de près les premiers travaux de son élève. Dans une lettre à sa femme[2] Fauré écrit que son professeur avait été le premier interprète de sa romance op. 1 *Le papillon et la fleur* composée au temps de l'École Niedermeyer. « Mais il ne lui suffit pas de nous initier à Schumann, Liszt et Wagner, écrit ailleurs

1. E. Vuillermoz, *Gabriel Fauré*, Flammarion, 1960, pp. 35-36.
2. *Lettres intimes* p. 282, 14 juillet 1922.

Fauré [1]..., il désira aussi être mis au courant de nos travaux de composition. Il les lisait avec une curiosité et un soin qu'eussent seuls mérité des chefs-d'œuvre, puis il distribuait l'éloge ou le blâme et les accompagnaient d'exemples et de conseils qui nous frappaient, nous émerveillaient et nous remplissaient de courage. »

Fauré admirait en son maître le grand virtuose, l'inventeur de formes, il rendait hommage à son érudition sans limite, au dynamisme avec lequel il imposait au public, réticent, l'intégrale des *Concertos* pour piano de Mozart ou un festival Liszt.

Fauré s'élevait contre l'éternel reproche de froideur fait à Saint-Saëns : « de tout temps je suis resté insensible à cette opinion trop sommaire, à mon avis, que dans la musique de Saint-Saëns le cerveau a plus de part que le cœur. Le plaisir d'écouter l'une de ses grandes œuvres orchestrales... de suivre la courbe, l'attachante progression de développements si amples qu'ils soient, où les lignes gardent une telle netteté, affectent même une telle *visibilité* qu'on croirait les lire, ce plaisir pourrait-il être exempt d'émotion et le public acclamerait-il de telles œuvres s'il n'en était profondément touché ? » [2]

Cependant Fauré savait distinguer dans le catalogue immense de Saint-Saëns la composition originale de l'œuvre de circonstance. Déjà il avait fait le choix qui est le nôtre : la *Troisième Symphonie* (cf. lettre XI) et parmi tous les opéras, *Samson et Dalila*. Il avait été l'un des rares témoins de la longue mise au point de *Samson* et *Dalila* qu'il vit créer à Weimar le 2 décembre 1877. En l'absence de Saint-Saëns, c'est à Fauré qu'Auguste Durand demanda de surveiller les répétitions de *Samson* à Rouen à la fin de 1889.

Fauré mettait *Henry VIII* sur le même plan que *Samson* [3], mais jugeait avec à propos que la *Princesse jaune* n'était qu'une « charmante fantaisie » [4] et le ballet *Javotte*, un « ouvrage débordant d'esprit et de talent » [5]. Dans l'article qu'il écrivit en 1906 à l'occasion du soixantième anniversaire du premier concert de Saint-Saëns [6], il rappelle aux pianistes qu'en dehors des *Concertos* pour piano en ut et sol mineur (nº 4 et 2) « il en est trois autres, et que

---

1. *Revue musicale*, 1er février 1922, pp. 97-98.
2. *Revue musicale*, 1er février 1922, pp. 99-100.
3. G. FAURÉ, *Opinions musicales*, Rieder, 1930, pp. 128-129.
4. *Ibidem*, pp. 129-130.
5. *Ibidem*, p. 132.
6. *Le Figaro*, 20 mai 1906. *Ibid.*, pp. 135-136.

parmi ceux-ci, le *Concerto en mi bémol* [n° 3] mériterait particulièrement de sortir de l'ombre où on le laisse sommeiller ». Saint-Saëns fut touché de cet hommage : « comme c'est joli et bien tourné ! écrit-il à Fauré, et merci pour le *Concerto en mi* qui décidément te tient à cœur ce qui me flatte infiniment... » (Lettre LXI).

En 1921, au moment d'écrire sa splendide *Sonate* en sol mineur *pour violoncelle et piano* op. 117, Fauré rend hommage à la *Sonate* en ut mineur de Saint-Saëns (op. 32, 1873). Dans une lettre à la pianiste Paulette Mayer [1] : « cette *Sonate* est un *chef-d'œuvre* qu'on n'entend que trop rarement, et cela parce que les violoncellistes prétendent que la partie de violoncelle est moins brillante que la partie de piano ! comme si dans une œuvre d'ensemble l'effet total ne résultait pas de la combinaison des divers instruments ! »

Cependant, Fauré n'était pas un inconditionnel de Saint-Saëns, on relève souvent dans sa correspondance ou ses écrits critiques des réticences qu'il sait exprimer avec tact.

Alors qu'il aborde pour son ultime composition la forme du quatuor à cordes, Fauré reconnaît : « Saint-Saëns en a eu peur toujours et ne s'y est risqué que vers la fin de sa vie [2]. Il n'y a pas réussi comme dans d'autres genres de composition. » [3] Mais il était plus réservé encore sur certaines œuvres lyriques comme *Parysatis*, « l'œuvre contient des coins superbes et des coins délicieux... » « Il est certain que cela prend quelquefois des airs de cirque. » [4] Il lui préférait *Déjanire* sur laquelle il écrivit un article élogieux lors de sa reprise sous forme d'opéra au théâtre de Monte-Carlo [5]. Mais *Hélène* ne le séduisait guère « c'est intéressant par la mise en scène et la partie orchestrale » ! conclut-il [6]. Et Saint-Saëns savait parfaitement les réticences de Fauré : « Je sais que tu as de l'horreur pour les légèretés de *Phryné*, lui écrit-il le 2 avril 1909 (lettre LXVIII), mais j'espère remonter dans ton estime quand tu connaîtras ma dernière œuvre, mon *Psaume* que j'espère pouvoir diriger cet été en Angleterre ».

Fauré était ennemi des jugements excessifs. Il était exempt de partialité et son amitié pour Saint-Saëns ne l'aveuglait pas : « Des

---

1. Lettre aimablement communiquée par Paulette Mayer, datée du 9 mars 1921.
2. Les deux *Quatuors* à cordes op. 112 et 153 de Saint-Saëns furent composés en 1899 et 1918.
3. 9 septembre 1923, *Lettres intimes*, p. 288.
4. 18 août 1902, *ibid.*, p. 68.
5. *Opinions musicales* de G. Fauré, pp. 133-134.
6. 13 janvier 1905, *Lettres intimes*, p. 104.

voix nombreuses ont proclamé Saint-Saëns le plus grand musicien de son temps » écrit-il en 1922 [1], il s'élève contre cette affirmation hâtive : « Pendant la première moitié de sa longue carrière, il fut cependant contemporain de Berlioz et de Gounod. Ne serait-il pas plus exact et non moins glorieux de le désigner comme le musicien le plus *complet* que nous ayons jamais possédé... Son savoir qui ne connaissait pas de limites, sa prestigieuse technique, sa claire et fine sensibilité, sa conscience, la variété et le nombre stupéfiant de ses œuvres ne justifient-ils point ce titre qui le rend reconnaissable à tout jamais ? »

Cependant Fauré était assez lucide pour sentir tout ce que sa musique avait en commun avec l'œuvre de Saint-Saëns : le goût de la forme et de l'œuvre bien écrite, le culte de la musique pure et des classiques, la pudeur et le charme. « La polyphonie excessive quoique toujours très justifiée, de Wagner, les clairs-obscurs de Debussy, les tortillements bassement passionnés de Massenet émeuvent ou attachent seuls le public actuel, écrit Fauré en 1909 [2]. Tandis que la musique claire et *loyale* de Saint-Saëns, dont je me sens le plus rapproché, laisse ce même public indifférent. »



L'humilité étonnante de Saint-Saëns avec son élève était à la mesure de son admiration pour lui. Pour Saint-Saëns, Fauré éclipsait tout autre musicien contemporain. Dès la 1re *Sonate pour violon* op. 13, Saint-Saëns saluait Fauré comme un maître, dans un article resté célèbre [3] : « ... C'est en dehors du théâtre que s'est révélée une des œuvres les plus intéressantes de notre temps, une simple et modeste sonate pour piano et violon... l'apparition de la sonate de M. Fauré nous a révélé un nouveau champion, le plus redoutable peut-être de tous, car il allie à une science musicale profonde une grande abondance mélodique et une sorte de naïveté inconsciente qui est la plus irrésistible des forces... sur tout cela plane un charme qui enveloppe l'œuvre entière et fait accepter à la foule des auditeurs ordinaires, comme une chose toute naturelle, les hardiesses les plus violentes... M. Fauré s'est placé d'un bond au niveau des maîtres. Encore quelques œuvres de cette

1. *C. Saint-Saëns, Revue musicale*, 1er février 1922, p. 98.
2. 1er octobre 1909, *Lettres intimes*, p. 182.
3. *Journal de musique*, 7 avril 1877 : *Une Sonate*, article repris dans *Au Courant de la vie* de C. Saint-Saëns, Dorbon, 1914.

valeur, et il aura conquis un des plus beaux noms de l'art contemporain ! »

Dans une lettre inédite à Marie Clerc [1] Fauré relate la première audition de sa *Sonate* le 27 janvier 1877 à la Société Nationale : « ... Saint-Saëns m'a dit qu'il avait éprouvé ce soir la douleur que doivent éprouver les mères quand elles voient que leurs enfants sont assez grands pour se passer d'elles ! Je n'en suis pas là encore et j'ai plus besoin que jamais de ses avis pour tenir ce qu'on paraît attendre de moi... »

En 1900, Saint-Saëns avait lancé Fauré dans l'aventure qu'était *Prométhée* ; plus d'un partisan de Fauré avait crié casse-cou et Saint-Saëns lui-même n'était pas sans inquiétude. Fauré avait, certes, écrit quelques musiques de scène, mais aucune œuvre vraiment théâtrale. Il redoutait pour son élève le passage du petit orchestre de théâtre au gigantisme des arènes de Béziers. « Tout favorable que je sois à l'auteur de la musique de *Prométhée*, écrit Saint-Saëns à son éditeur Durand, je n'étais pas sans crainte au sujet de ce qu'il pouvait mettre du côté de l'ampleur et de la grandeur du caractère ; et je vous assure que de ce côté il n'a rien laissé à désirer ; je ne connais personne capable d'atteindre à cette grandeur de ligne, à cette simplicité de l'œuvre sévère de contours, sans en excepter « celui qui écrit ces lignes »... [2]. Et pour son ami Lecocq, Saint-Saëns ajoute [3] : « La musique de Fauré... a cette qualité précieuse d'être la vraie musique convenant à la pièce. Et puis il y a un monde entre l'étrangeté cherchée et voulue et l'étrangeté naïve comme celle des orchidées et des papillons ; celle-ci étonne d'abord, mais ne choque pas ; on s'y habitue vite et on s'y plaît quand on s'y est habitué. Vous n'imaginez pas le charme que prennent à l'exécution les chœurs des Océanides [4]... De Max, Mlle Laparcerie [5] ont été inouïs, prodigieux. Je n'ai jamais rien vu de pareil »...

« Avec ton *Prométhée*, tu nous as tous enfoncés, tes confrères y compris moi déclara Saint-Saëns à Fauré après la représentation [6] et je n'en éprouve aucune peine, au contraire. »

---

1. Communiquée par Mmes Ceillier et Maspero que nous remercions très vivement.
2. 30 août 1900. Archives Durand, lettre communiquée par Yves Gérard de même que celle qui suit.
3. 30 août 1900. Fonds Saint-Saëns à Dieppe.
4. Acte III, sc. 2, 3, 4.
5. De Max et Cora Laparcerie, créateurs des rôles (parlés) de Prométhée et Pandore.
6. 28 août 1900, *Lettres intimes*, p. 50.

Il est assez étonnant que Saint-Saëns ait goûté la musique souvent âpre et rude de *Prométhée*, les fausses relations du premier chœur par exemple ne l'ont pas effarouché car elles étaient parfaitement justifiées dans cette évocation de l'humanité primitive en quête du feu. L'explication de l'engouement de Saint-Saëns pour *Prométhée* est sans doute dans cette phrase de sa lettre à Lecocq déjà citée « La musique de Fauré... a cette qualité précieuse d'être la vraie musique convenant à la pièce ». Nous reviendrons sur les idées de Saint-Saëns au sujet de la musique lyrique au moment de *Pénélope*.

Le plus remarquable sans doute est que Saint-Saëns continua à tenir Fauré pour un maître alors même qu'il ne le comprenait plus. En effet, si Fauré eut toujours une vision claire et juste de l'œuvre de Saint-Saëns, celui-ci ne put suivre l'évolution esthétique de son ancien élève. Il le lui avoua avec une simplicité touchante. Le musicien le plus intelligent de l'époque se résigna à ne point comprendre. Seule l'amitié de Saint-Saëns pour Fauré explique qu'il soit parvenu à cette lucidité exempte d'amertume. Il était plutôt dans sa manière d'excommunier les œuvres qui lui étaient étrangères ; on sait ses violentes sorties contre Ravel ou Debussy (lettre XCVIII).

Déjà *La Bonne Chanson* op. 61 avait surpris Saint-Saëns : « Fauré est devenu complètement fou » s'était-il écrié tout d'abord, et Fauré savait parfaitement que la nouveauté de son cycle pourrait déplaire à son maître : « Je garde les épreuves des dernières extravagantes mélodies pour te les montrer » plaisante-t-il le 2 octobre 1893 (lettre XX). La réaction de Saint-Saëns ne lui était d'ailleurs pas propre, des musiciens beaucoup plus jeunes que lui partageaient son opinion. *La Bonne Chanson* fut âprement discutée dès ses premières auditions. « Sais-tu que les jeunes musiciens sont à peu près unanimes à ne pas aimer *La Bonne Chanson* ? Il paraît que c'est inutilement compliqué et très inférieur au reste, écrit Proust à Paul Lavallée en 1894 [1], Bréville, Debussy (qu'on dit un grand génie très supérieur à Fauré) sont de cet avis. Mais cela m'est égal, j'adore ce cahier... » [2]

La bibliographie des nombreux articles de Saint-Saëns restant

---

1. Marcel Proust, *Correspondance générale*, t. IV, 1934, Plon, p. 10 ; Philip Kolb (*Correspondance de Marcel Proust*, t. I, pp. 337-338, Plon, 1971), date cette lettre de septembre 1894.

2. Sur les relations Proust-Fauré nous renvoyons à l'article paru dans le *Bulletin des amis de Proust*, nº 21, 1971, pp. 1101-1120, avec une lettre de Proust à Fauré.

à faire, il est difficile de suivre l'évolution de son opinion sur l'œuvre de Fauré. Saint-Saëns jouait volontiers ses pièces de piano dans ses récitals ; il mettait à les étudier une ardeur passionnée. Dans sa lettre du 23 janvier 1887, il mentionne en particulier le 2e *Nocturne* op. 33. Rappelons qu'il avait donné la première audition des trois premiers *Impromptus* et de la 1re *Barcarolle.*

En 1893 Fauré indique à la demande de Saint-Saëns les morceaux qu'il aimerait lui entendre jouer : la 2e *Valse-Caprice* op. 38, les 3e et 4e *Barcarolles* op. 42 et 44, le 2e *Impromptu* op. 31 et le 4e *Nocturne* op. 36 (lettre XIX). Il semble que Saint-Saëns soit resté fidèle à ces pièces des années 1880. Il travailla avec acharnement la 2e *Valse-Caprice* de 1884 jusqu'à la fin de sa vie. Il en parle encore à Fauré dans sa dernière lettre du 31 juillet 1920 : « Tu n'imagines pas combien j'ai travaillé ta *Valse-Caprice* en ré bémol ; mais je n'ai jamais pu la savoir assez pour la mettre dans mon répertoire parce que je n'ai jamais pu la travailler avec assez de *suite.* Quand j'aurais 90 ans j'en serais peut-être tout à fait sûr ! »

Il étudie le 12e *Nocturne* op. 107 en 1916 et signale sans commentaire une faute dans l'édition (lettre CIX). Mais s'il attend avec impatience pour apprendre la 12e *Barcarolle* op. 106 *bis,* qu'il « a trouvée ravissante » (lettre XCVIII), c'est que cette pièce de la dernière manière de Fauré reprend en fait un thème de jeunesse.

Saint-Saëns revint sur son opinion au sujet de *La Bonne Chanson* mais il avoua ne pas comprendre le cycle op. 106 *Le Jardin clos* composé par Fauré en 1914 sur des poèmes symbolistes de Charles Van Lerberghe. Il se heurte tout d'abord au texte : « assurément ce sont de jolis vers faits de *main d'ouvrier,* écrit-il à Fauré le 16 octobre 1915, mais souvent obscurs ; il y a certaines choses qu'il m'a été impossible de comprendre. Le Christ disait : « Ce n'est point la lumière qui manque, c'est votre œil qui est mauvais », je suppose dans mon humilité que le cas est analogue... » Il lui dit préférer la première mélodie : *Exaucement,* mais écrit le 27 décembre suivant : « ne me maudis pas si je t'avoue que *Le Jardin Clos* ne s'ouvre pas pour moi et que les vers me sont *aussi inhospitaliers que la musique*[1]. Combien à ce jardin fermé par des épines / Impitoyablement / Je préfère celui que parfument, divines / Les *Roses d'Ispahan* ! ».

---

1. C'est nous qui soulignons.

Saint-Saëns reflète les goûts de la majorité du public qui n'avait pu, ni voulu, suivre Fauré passé 1900. Pour Camille Bellaigue, la « bonne chanson » de Fauré n'était pas l'opus 61, mais ses premières romances ! (*Après un rêve, Chant d'Automne*). A notre avis, *Le Jardin clos* est l'un des plus beaux cycles de Fauré bien qu'il demeure peu connu. Les audaces de l'accompagnement, souvent contrapuntique, pouvaient effrayer Saint-Saëns. L'incompréhension finale est le lot de tous les créateurs, les fervents de *Pelléas* ne furent-ils pas déroutés par *La Mer* ? En 1915, Saint-Saëns avait renoncé à comprendre Fauré tout en lui gardant sa confiance, deux années plus tôt il avait reçu de plein fouet le choc de *Pénélope*. L'opéra de Fauré marque un tournant dans son œuvre, Saint-Saëns surpris commença par accuser l'œuvre dont le modernisme l'effrayait. Il attendait beaucoup de *Pénélope* mise en chantier en 1907 et achevée en 1913, il pensait à un nouveau *Prométhée* et surtout un anti-*Pelléas*. Il jugeait inquiétante l'évolution du drame lyrique depuis Wagner : le rôle croissant de l'orchestre lui faisait craindre un amenuisement progressif de l'importance des voix. « On a déclaré tout autre musique que celle du drame lyrique moderne indigne de l'attention des gens intelligents, écrit Saint-Saëns dans *Portraits et Souvenirs* [1]. Puis on a disloqué la musique, supprimant complètement le chant au profit de la déclamation pure, ne laissant de vraiment musical que la partie instrumentale, développée à l'excès ; alors on a ôté à celle-ci toute pondération, tout équilibre ; on l'a peu à peu rendue informe et réduite en bouillie insaisissable et fluide, destinée seulement à produire des sensations, des impressions sur le système nerveux »... Nourri de Berlioz, Meyerbeer et d'opéra italien pendant sa jeunesse, Saint-Saëns restait attaché au beau chant et à ses formes classiques, s'il ne dédaignait pas de traiter certaines scènes avec les moyens du drame lyrique (on lui reprocha assez d'écrire des opéras en « symphoniste »), Saint-Saëns ne renonçait pas pour autant aux airs et ensembles de l'opéra classique. Il s'était même fait de cette dualité de moyens un véritable système (lettre LXIX) Saint-Saëns attendait d'autant plus de son élève qu'il suivît son exemple que celui-ci l'avait défendu en 1909 encore, lors d'une reprise d'*Henry VIII* : « Il me souvient que, lors de la première représentation *d'Henry VIII* en 1883, on reprocha à Saint-Saëns d'avoir, de propos délibéré, écrit une œuvre capable de satisfaire à la fois les amateurs du drame lyrique, alors dans sa nouveauté

1. *Drame lyrique et drame musical*, 2e éd., Calmann-Levy, 1909, p. 244.

et les fidèles de l'opéra traditionnel, écrit Fauré dans *Le Figaro* du 19 juin 1909... Étant donné ce qu'on savait du caractère de Saint-Saëns, prêter un tel calcul de sa part était imaginer la moins vraisemblable des choses. N'eût-il pas mieux valu convenir tout de suite qu'en écrivant des airs, des duos, des quatuors, des ensembles, partout où la situation semble l'avoir logiquement commandé... qu'en traitant d'autres situations en récits ou en colloques dont l'orchestre, en un admirable mouvement symphonique, commente le sens, Camille Saint-Saëns appliquait des théories qu'il avait dès longtemps exposées ? »

Il semble que cet article ait été à l'origine d'un malentendu ; Saint-Saëns croyait sincèrement que Fauré adhérait à « son système obstinément méconnu » comme il écrit dans sa lettre de remerciement (lettre LXIX), alors que Fauré ne faisait que défendre Saint-Saëns de l'accusation de duplicité.

Dans son article de 1903 [1] sur le même sujet, les réticences de Fauré se devinent dans cette fin de phrase, supprimée dans la version de 1909 : « ... M. Saint-Saëns restait simplement fidèle à des théories qu'il avait dès longtemps exposées... qu'on restait maître de désapprouver mais non de nier. »

Or, loin de s'en tenir à la position modérée de son maître, Fauré apporte sa caution au développement du drame lyrique post-wagnérien. En effet, il n'y a pas formellement d'airs ni d'ensembles dans *Pénélope,* lorsque l'on parle du grand duo du second acte, il ne faut pas imaginer le classique duo d'amour, il s'agit d'un dialogue de conception toute moderne en dépit du texte et de la convention théâtrale. *Pénélope* n'est pourtant pas fondée sur le récitatif autant que le *Pelléas* de Debussy, toute son originalité est dans ces brèves envolées lyriques où l'on retrouve le Fauré des meilleures mélodies.

Pénélope déplaisait donc à Saint-Saëns par sa conception générale, mais plus encore par son langage. *Pénélope* inaugure la troisième manière de Fauré, la plus difficile à pénétrer, mais aussi la plus importante. Fauré prend là le tournant du XXe siècle, se détachant de Saint-Saëns pour se rapprocher de Ravel et Roussel. La révélation de cette modernité fut un choc pour Saint-Saëns.

« Je fais des efforts surhumains pour m'habituer à Pénélope », écrit-il à son ami Lecocq [2]. Je ne puis arriver à cet état qui per-

1. *Le Figaro,* 19 mai 1903, repris dans *Opinions musicales,* pp. 127-128.
2. Lettre inédite du 16 mars 1913 communiquée par Yves Gérard.

met de ne jamais se reposer dans aucun ton, de voir sans émotion les quintes, les septièmes se succéder par degrés conjoints, des accords attendre vainement une résolution qui n'arrive jamais... », et il termine sa lettre par ce reproche majeur qui témoigne de son incompréhension : « Fauré s'est placé d'emblée à la tête des « jeunes » avec une énorme supériorité [1]. C'est très habile. Mais quel exemple pour les élèves qui voient le chef violer constamment les règles qu'on leur enseigne ! Pour moi, je regrette *Prométhée.* »

Cependant l'opinion de Saint-Saëns sur *Pénélope* n'était pas entièrement négative : « Le piano ne donne *aucune idée* de cette musique ; la danse du 1er acte est exquise à l'exécution ; de même le passage où *Pénélope* défait sa toile. Mais je ne m'habituerai jamais à ne jamais entendre chanter des chanteurs, qu'il s'agisse de *Parsifal,* de *Pelléas,* d'*Ariane* ou de *Pénélope* qui d'ailleurs n'imite pas les autres. Passe encore si les interprètes « prononçaient », mais on n'entend rien de ce qu'ils disent... » [2]

Saint-Saëns fut horriblement gêné devant Fauré ; dans ses lettres, il lui dit ce qu'il aime (l'air de danse du 1er acte et le passage de la toile de Pénélope, cf. lettre LXXXV) mais élude avec habileté tout jugement d'ensemble ; il lui parle essentiellement des jeux de scènes, des décors, de l'acoustique défectueuse du théâtre de Monte-Carlo ou de l'interprétation. En décembre 1917 (lettre CXVIII) il lui dit le plaisir qu'il a eu à réentendre au concert le *Prélude* de *Pénélope* qui est en effet l'une des grandes pages pour orchestre de Fauré. C'est dans ses lettres à Charles Lecocq qu'il faut chercher l'opinion réelle de Saint-Saëns sur *Pénélope* : « Je suis venu ici pour entendre *Pénélope,* écrit-il le 12 mars 1913 [3]. A vous seul je dirai ce que j'en pense. Je vous prêterai la partition, mais vous n'y verrez que du feu ; cette musique ne s'adapte pas au piano. Il y a des choses délicieuses que je vous indiquerai... Mais il n'y en a pas assez, de choses délicieuses ! A force de se promener dans tous les tons sans s'arrêter jamais, on éprouve une fatigue insurmontable. Comme Grétry qui aurait donné un louis pour entendre une chanterelle, j'en aurais bien donné deux pour me reposer un moment sur une tonique !... Il est bien regrettable,

1. On voit que « l'affaire » de la S.M.I. n'était pas oubliée...
2. Lettre inédite à Durand, 12 mars 1913, communiquée par Yves Gérard.
3. Il s'agit des premières représentations de *Pénélope* au théâtre de Monte-Carlo, que Fauré ne considérait que comme une répétition pour Paris, tant la réalisation avait été bâclée par R. Gunsbourg.

conclue-t-il, que Fauré n'ait pas écrit un opéra il y a une dizaine d'années, quand il a écrit *Prométhée* ; on aurait eu un chef-d'œuvre. »

On a vu à propos du *Jardin Clos*, que Saint-Saëns avait renoncé, deux années plus tard, à suivre et comprendre l'évolution de Fauré. Il semble qu'il lui ait fait désormais confiance et n'ait plus prétendu juger sa musique. Il restait fidèle aux œuvres de la première et de la seconde manière de Fauré (jusqu'à 1907 environ). Une lettre où il analyse ce qui manque à Franck nous fera comprendre tout ce qu'il aimait, en définitive chez Fauré :

Dans une lettre à Camille Bellaigue sur Gounod [1], Saint-Saëns écrit : « Jadis la critique lui était hostile. Jadis elle lui reprochait de ne pas être mélodiste et lui préférait Donizetti ; maintenant elle lui reproche de l'être trop et préfère César Franck, à qui manque seulement le charme, et l'esprit, et la grâce plus belle que la beauté, ces deux mots avec lesquels Horace eût dit plus que tous les longs discours. En voilà un qui n'était pas naïf ! Mais il posait pour la naïveté et y faisait croire. Lui aussi a voulu toucher à l'Antiquité et il a fait *Psyché*. Il y eût fallu de la fraîcheur : on y trouve celle d'un bouquet de fleurs artificielles, conservé sous un globe depuis vingt ans chez une portière. Quant au parfum de l'Antiquité que vous avez si bien signalé chez Gounod, il n'en saurait être question. C'est de la musique, ce n'est pas de la poésie, ce n'est pas de l'art. » Charme, esprit, grâce, naïveté vraie, fraîcheur, parfum de l'antiquité, voilà ce que Saint-Saëns goûtait chez Gounod mais aussi chez Fauré.



Bien que très différentes, les œuvres de Saint-Saëns et Fauré n'en sont pas moins apparentées. Les deux musiciens se situent dans le même mouvement de renaissance de la musique française. Les domaines où ils se sont le plus rapprochés sont ceux de la musique de chambre et de piano.

Saint-Saëns montra la voie à Fauré en écrivant dès 1855 le *Quintette* avec piano op. 14. Mais dans son quintette comme dans la *1re Sonate pour violoncelle et piano* op. 32, Saint-Saëns reste très influencé par l'esthétique germanique ; et comment ne le

1. Hamman R'Irha, 23 décembre 1912. Lettre de Saint-Saëns à C. Bellaigue, Bibliothèque Nationale. Cette sortie de Saint-Saëns contre Franck fut coupée dans l'édition des lettres de Saint-Saëns à Bellaigue, parue dans la *Revue des deux Mondes*, 1er avril 1936, p. 549.

serait-il pas à une époque où il n'est de musique de chambre que de Beethoven ou Schumann ? Lorsqu'il écrit en 1875 sa *1re Sonate pour violon* op. 13, Fauré avoue son admiration pour Schumann, dans les deux mouvements extrêmes, mais le Scherzo et l'Andante se libèrent de cette emprise et tracent la voie à Debussy et Ravel. C'est cette nouveauté exempte de fracas qui séduisait Saint-Saëns dans la *Sonate* de Fauré qu'il trouvait « géniale »[1].

Fauré commença à composer sous la direction de Saint-Saëns ; ses premières mélodies sont d'aimables romances où l'élève s'efforce d'égaler le savoir-faire du professeur. Dès l'Ecole Niedermeyer, les deux musiciens prirent l'habitude de se montrer leurs nouvelles compositions : « ... et comme il ne se refusait pas à nous faire les confidents de ses propres travaux au fur et à mesure qu'il les accomplissait, écrit Fauré dans son article sur son maître[2], nous puisions à la source même les plus féconds enseignements qui se puissent donner. » Saint-Saëns et Fauré gardèrent cette habitude toute leur vie : « Je pioche trois nouveaux morceaux de piano, écrit Fauré à Saint-Saëns le 15 octobre 1894, une *4e Valse*, un *6e Nocturne*, une *5e Barcarolle*, que j'irai te jouer très mal vendredi matin veux-tu ? ».

Saint-Saëns faisait partie, avec Messager et Duparc, du « tribunal » auquel Fauré soumettait ses œuvres avant de les livrer au public : « Dites à Messager, écrit-il à Mme Baugnies[3], que je tremble de lui montrer mes nouvelles compositions. Cet animal me fait presque plus peur que Saint-Saëns ! »

Inversement, Fauré eut certainement connaissance avec ses camarades de l'École Niedermeyer de la « fantaisie zoologique » imaginée par Saint-Saëns pour ses élèves et qui devait prendre le titre de *Carnaval des animaux* (op. posthume). Quelques années plus tard, Saint-Saëns montra à Fauré les premières scènes terminées de *Samson et Dalila.*

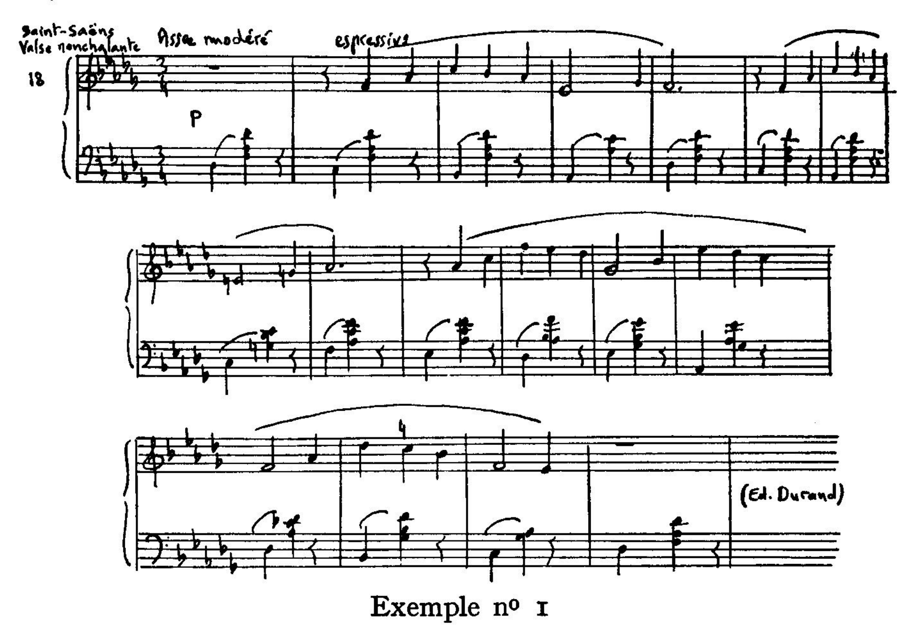
Ces échanges constants rendaient presque inévitables certaines rencontres dans les œuvres des deux musiciens.

Il est des parentés au niveau même du langage. On trouve chez Saint-Saëns des passages étonnamment fauréens, tel ce début de

---

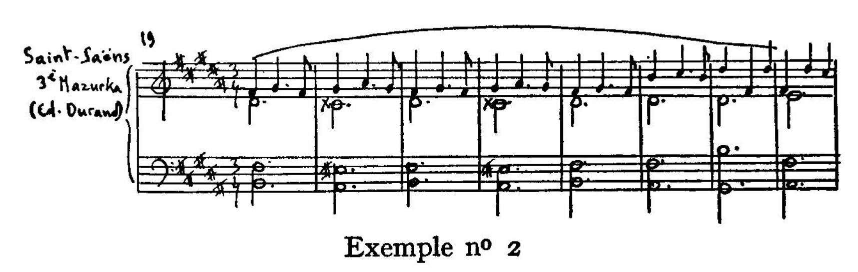
1. C. SAINT-SAËNS : *M. Gabriel Fauré, In* : *l'Éclair*, 23/1/1893.
2. *C. Saint-Saëns, In* : *Revue musicale*, 1er février 1922, pp. 97-98.
3. Cité par Philippe FAURÉ-FREMIET dans *Gabriel Fauré*, 2e éd., Albin Michel, p. 121 ; dans les notes qui suivent, nous ferons référence à cette 2e édition. La correspondance de Fauré avec Marguerite Baugnies d'un grand intérêt musical est, hélas ! perdue.

la *Valse Nonchalante* op. 110 (1898) pour piano, qui passe de ré bémol (ton très fauréen) à fa mineur pour mieux revenir à son point de départ.



Exemple n° 1

Cette démarche toute en souplesse, cette feinte nonchalance masquant un dessein fermement arrêté, sont bien dans la manière de Fauré. D'autres ressemblances sont plus fugitives, tel le motif de deux notes dans la 3e *Mazurka* op. 66 (1882) [1]. On y relève,



Exemple n° 2

comme dans l'exemple précédent, les mouvements par degrés conjoints descendants de la basse qu'affectionne Fauré.

1. P. 18 ; deux dernières lignes (après *Tranquillo*) dans l'édition Peters C. Saint-Saëns : *Gavotte* et *3 Mazurkas*.

Ces ressemblances ne trouvent pas tant leur explication dans une éventuelle influence de Fauré sur Saint-Saëns que dans un système harmonique commun : celui enseigné à l'École Niedermeyer. Saint-Saëns était trop âgé pour avoir suivi les cours de l'École Niedermeyer (il avait dix-huit ans en 1853), mais il avait été dix années plus tôt l'élève de Pierre de Maleden, continuateur de l'école harmonique de Momigny à laquelle appartiennent aussi l'abbé Vogler et Gottfried Weber. « Maleden est allé s'instruire en Allemagne chez Gottfried Weber, écrit Saint-Saëns [1], inventeur d'un système que Maleden avait rapporté et perfectionné... Dans ce système, les accords ne sont pas seulement considérés en eux-mêmes, mais d'après le degré de la gamme sur lequel ils sont placés ; ... Cette méthode est enseignée à l'École Niedermeyer ; je ne sache pas qu'elle le soit ailleurs. »

Aussi Saint-Saëns pouvait-il dire qu'il avait été à l'École Niedermeyer « plutôt comme élève que comme professeur » [2].

Mais il est probable que Fauré ait montré à Saint-Saëns des conséquences du système de Maleden que Saint-Saëns n'avait pas développées. En revanche, l'influence de Saint-Saëns sur Fauré est certaine, dans le domaine pianistique en particulier. Les premières œuvres pour piano de Fauré portent la marque des révélations faites par le professeur : Chopin, Liszt. Les traits scintillants dans l'aigu du clavier (Fauré *3e Barcarolle* op. 42, Saint-Saëns *2e Mazurka* op. 24), les trilles (Fauré *2e Nocturne* op. 33, Saint-Saëns *3e Mazurka* op. 66), les reprises chargées de dessins supplémentaires, l'emploi des mesures composées et des retards rythmiques, appartiennent en commun au style pianistique de Saint-Saëns et Fauré.

Les trois premiers *Impromptus* de Fauré et plus encore les quatre *Valses-Caprices* sont dans le style brillant et improvisé dont Saint-Saëns n'est guère sorti dans ses œuvres pour piano seul. Ce sont là, précisément, les morceaux que Saint-Saëns jouait volontiers dans ses récitals lorsqu'il voulait y inscrire le nom de Fauré. Il s'enchantait aussi du *2e Nocturne* op. 33 (cf. lettre XII), il n'y a rien là de très étonnant car le dessin d'accompagnement du second épisode (en si mineur) pourrait être signé Saint-Saëns [3]. La

---

1. *École buissonnière*, pp. 8-9. — P. Laffite, 1913. Cité par Françoise GERVAIS : *Étude comparée des langages harmoniques de Fauré et Debussy*, t. I, p. 45. Revue musicale, 1971.
2. J. BONNEROT : *C. Saint-Saëns*, p. 39. Durand, 1922.
3. Édition Hamelle des *Nocturnes* I à VIII, p. 13.

fermeté du trait, l'impétuosité du discours sont les siennes, mais alors que Saint-Saëns se fût contenté de développer cette brillante formule pianistique en guise de thème, Fauré la présente d'abord seule puis en découvre la véritable nature, celle d'un simple motif d'accompagnement, en lui superposant une mélodie d'une grande délicatesse. La même divergence de démarche se renouvelle dans un passage du *Septuor* op. 65 qui semble sortir tout droit du *Secret* op. 23, nº 3 de Fauré (les deux œuvres sont contemporaines).



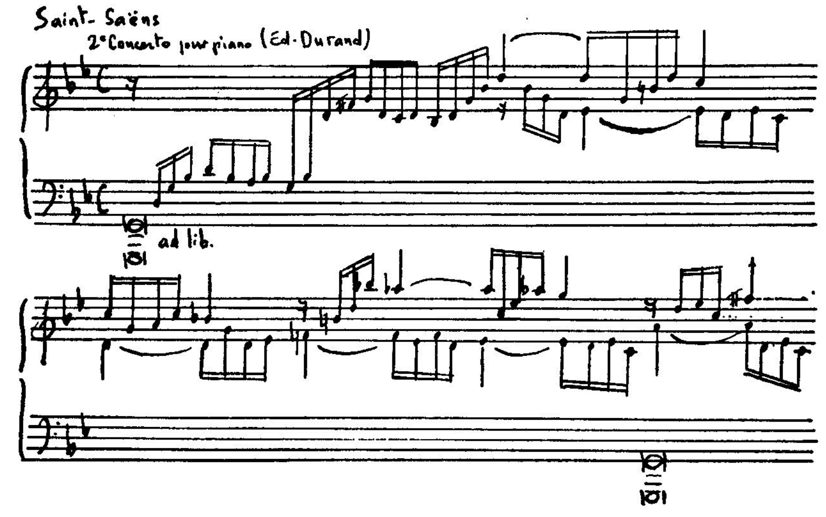
Exemple nº 3

Alors que Fauré donne toute sa puissance à cette inflexion mélodique en gardant une extrême sobriété, Saint-Saëns affaiblit sa beauté par une conclusion à répétition et une cadence d'une grande platitude.

Il semble, par ailleurs, que tout le côté « danse ancienne » de Fauré trouve son origine dans le néo-classicisme de Saint-Saëns : le Fauré de l'*Air de danse* de *Caligula* op. 52, de la *Pavane* op. 50, de *Menuet* et *Gavotte* des *Masques et Bergamasques* op. 112 ou des airs de danse de *Pénélope* qui ravissaient tant Saint-Saëns, semble répondre à *Menuet* et *Gavotte* du *Septuor* op. 65, *Menuet, Gavotte* et *Gigue* de la *Suite* pour piano op. 97, ou à la *Pavane d'Étienne Marcel*.

De même, les rythmes nobles de l'*Impromptu* pour harpe op. 86 de Fauré ou le cortège de l'*Entr'acte* de *Shylock* op. 57 sont proches du ballet d'*Étienne Marcel*, d'*Ascanio* ou de la *Fantaisie* pour harpe op. 95 de Saint-Saëns.

Mais peut-on parler d'emprunts véritables ? L'exemple du *Secret* et du *Septuor*, relevé plus haut, n'est pas net, les deux œuvres datent de 1881, mais nous ignorons laquelle fut composée la première. Selon la tradition, le beau thème qui ouvre le *Second Concerto* pour piano op. 22 de Saint-Saëns, serait de Fauré.



Exemple n° 4.

On sait que Saint-Saëns avait accepté, en avril 1868, d'écrire un Concerto pour le jouer sous la direction d'Anton Rubinstein. Fauré serait alors venu voir son professeur pour lui soumettre un *Tantum ergo* pour voix et orgue, à l'état d'ébauche probablement. Saint-Saëns lui aurait dit : « Donne-le moi, je vais en faire quelque chose », et Fauré aurait aussitôt acquiescé. Aucun document n'atteste cette anecdote, Fauré aurait détruit probablement son esquisse dont il ne pouvait plus se servir ; on connaît de lui trois *Tantum ergo* publiés : le premier en la majeur op. 55 (vers 1890), le second en mi majeur op. 65 n° 2 (1894), le troisième en sol bémol, sans opus (1904), aucun de ces trois morceaux ne comporte le thème « donné » à Saint-Saëns. Cependant nous jugeons cet

emprunt possible, le manuscrit, récemment retrouvé, de *Fugue en la mineur* des *Pièces brèves* op. 84 révèle que cette page fut composée en 1869 ; elle montre combien le jeune organiste, alors à Rennes, était influencé par Bach ; le thème du *Deuxième concerto* de Saint-Saëns est écrit dans ce même style. D'autre part, la lettre VII (1er janvier 1867) fait allusion à des, ou au moins un, morceau de musique religieuse de Fauré qui nous est totalement inconnu ; il pourrait très bien s'agir de notre *Tantum ergo.* On objectera que le thème qui nous intéresse est difficilement chantable sur les paroles du Tantum ergo, mais rien n'empêche de penser qu'il s'agissait d'un accompagnement ou d'un bref prélude d'orgue : la pédale de tonique évoque bien l'écriture de cet instrument. Il faut également examiner la place de ce thème : il fait figure d'introduction aux deux thèmes principaux du premier mouvement, il disparaît totalement dans les développements pour reparaître à la fin du même morceau avec un souci visible de symétrie. Enfin, dernier argument en faveur de l'emprunt à Fauré : Saint-Saëns avait rarement des inspirations mélodiques d'un tel souffle !

Il nous semble donc probable, sinon possible, que le thème initial du *Deuxième Concerto* pour piano de Saint-Saëns soit de Fauré.



La convergence esthétique de Saint-Saëns et Fauré est nette : toute une partie de l'œuvre de Fauré, la plus connue, mais sans doute pas la plus intéressante, appartient, comme tant d'œuvres de Saint-Saëns, au « style 1880 », selon l'expression d'Yves Gérard. La sinuosité des lignes, la langueur des retards rythmiques, la sensualité harmonique sont les caractères principaux du style « fin de siècle » de la musique française. Ravel se délectait de cette « bonne mauvaise musique » ; né en 1875, il avait la chance de pouvoir la considérer déjà à distance et de s'en garder tout en l'aimant !

Fauré et Saint-Saëns faisaient partie du mouvement, ils sacrifiaient avec candeur à l'esthétique de l'époque. Bien des productions de Saint-Saëns seraient à inscrire sous ce chapitre, il suffira de donner pour exemple la *Havanaise* op. 83 (1887), *Rêverie du soir* de la *Suite Algérienne* op. 60 (1880), ou le mouvement lent du 3e *Concerto* pour violon et orchestre op. 61 (1880) ; chez Fauré on relèvera vers 1880 les *3e* et *4e* *Nocturnes* op. 33 et 36, l'*Andante* pour violon op. 75 et à un niveau supérieur la *Ballade* op. 19 (1879).

Il ne faut donc pas isoler Saint-Saëns et Fauré de leur époque, l'esthétique « fin de siècle » nous semble avoir trouvé son expression parfaite dans le chœur féminin, nous pensons au chœur des suivantes de *Samson et Dalila*, au *Ruisseau* op. 22 (1881) ou aux chœurs de *Caligula* op. 52 (1888) de Fauré, mais aussi à l'ode *A la musique* de Chabrier (1891), aux chœurs de *Carmen* de Bizet (1875), aux *Sirènes* des *Trois Nocturnes* de Debussy (1898) et pourquoi pas aux Filles-fleurs de Wagner (*Parsifal*, terminé en 1879) ?

Cependant, Saint-Saëns et encore moins Fauré, ne peut se résumer à l'esthétique « fin de siècle ». Chacun des deux musiciens garde sa figure propre. L'évolution de Saint-Saëns est très différente de celle de Fauré : à l'inverse de Franck, Saint-Saëns donne ses meilleures œuvres au début de sa carrière : entre le *Quintette* op. 14 et la *3e Symphonie* op. 78 qui a la splendeur d'une apothéose. Le 5e *Concerto pour piano* op. 103 (1896), les *Six études pour piano* op. 111 (1899), les *Six études pour la main gauche* op. 135 (1912) ou la *Sonate pour clarinette et piano* op. 167 (1921) sont les brusques lueurs d'un feu qui s'éteint. Après 1900, Saint-Saëns écrivit de nombreuses œuvres de circonstance ; le monde académique et la majeure partie du public le considéraient comme le plus grand musicien vivant, au moment même où il ne produisait plus rien qui soutînt ce titre. Son évolution reste énigmatique. Les dernières *Sonates* de 1921 sont claires et placides, elles ne ressemblent à rien, pas même à la musique de leur auteur !

Au contraire de son maître, Fauré ne cessa d'approfondir son style et développa, après 1900, une esthétique bien différente de sa période 1880 ; il refusa les succès mondains, épura son langage, tendit toujours plus vers la mélodie et le contrepoint, mettant en fuite les « belles écouteuses ». Il trouva instinctivement dans ce refus la voie qui devait le mener à la grandeur. Le murmure flatteur qui entourait les dernières années de la carrière de Saint-Saëns dans le monde officiel, contraste singulièrement avec l'incompréhension, voire la réprobation dont la dernière manière de Fauré fut l'objet en dehors d'un petit cercle de connaisseurs. Il n'est que de lire la biographie de Fauré par Georges Servières pour s'en rendre compte [1]. Si Fauré fit lui aussi, sur le tard, une « grande carrière », il le dut plus à ses fonctions de Directeur du Conservatoire qu'à ses œuvres mêmes.

Si donc Fauré et Saint-Saëns édifièrent leurs œuvres parallèlement, évoluant du style romantique encore prisé jusqu'en 1870,

1. G. SERVIÈRES : *Gabriel Fauré*, Laurens éd., 1930.

vers le style « fin de siècle » des années 1880, il faut bien constater qu'à partir de 1900 environ, leurs routes divergent totalement. La situation respective des deux musiciens dans l'histoire s'en trouve considérablement modifiée. Fauré prend nettement le tournant du XXe siècle ; il fait transition entre le romantisme finissant et le « modernisme » de Ravel et Debussy. Saint-Saëns reste attaché à la tradition des classiques et regarde d'un œil stupéfait les innovations qui se font jour. Il assiste, épouvanté, à la révolution debussyste.

Saint-Saëns mourut en 1921, Fauré trois années plus tard, le rapprochement de ces dates ne doit pas faire illusion, il masque une différence profonde : Fauré entr'ouvre la porte du XXe siècle que Saint-Saëns maintient farouchement fermée. Quoiqu'il s'en défendît toute sa vie, Saint-Saëns fut longtemps, et par ses œuvres les meilleures, l'émule du romantisme allemand : le *Quintette* op. 14 (1855), la 3e, et plus encore, la *2de Symphonie* op. 55 (1859), la *1re Sonate pour violoncelle* op. 32 (1872), les quatre poèmes symphoniques (1871-77), les *Variations sur un thème de Beethoven* op. 35 (1874) appartiennent à l'école post-beethovénienne. Mais Saint-Saëns est un musicien si divers qu'on ne saurait le saisir en une seule vue synthétique. Pour l'exposition organisée à la Bibliothèque Nationale en 1971, Bernard Bardet a pu légitimement choisir pour thème : « Saint-Saëns musicien parnassien ». D'une manière générale, Saint-Saëns s'est fait une spécialité du mélange des styles, des époques et des civilisations ; ce serait peut-être là, paradoxalement, son style propre ! Si l'on prend comme exemple le début du *Second Concerto pour piano*, on relèvera tout d'abord un thème introductif d'un Bach (revu par Fauré ?), puis un bref tutti d'orchestre extraordinairement beethovénien, enfin un thème romantique à la Chopin. Et faut-il rappeler, entre autres exemples possibles : la *Valse Canariote* op. 88, la *Suite algérienne* op. 60, la *Rapsodie d'Auvergne* op. 73, la japonaiserie de *La Princesse jaune* et le 5e *Concerto* op. 103 dit « Égyptien » ? En cela, Saint-Saëns apparaît comme le compositeur type de la seconde moitié du XIXe siècle, où l'art confronte en quelques années d'un éclectisme déroutant, le néo-gothique, l'Afrique du Nord et le goût japonisant. De grands maîtres sauront tirer de cet humus somptueux la sève des formes nouvelles : Gallé, Proust, Fauré.

(*à suivre*)

MÉLANGES

A PROPOS DE LA *SUMMA ARTIS MUSICAE* ATTRIBUÉE A GUGLIELMO ROFFREDI

Un peu après 1150, Guglielmo Roffredi, maître à l'école de la cathédrale Saint-Martin de Lucques, puis évêque de cette ville (1174-1190), transcrivit dans un grand volume de 212 feuillets un abrégé des sciences qu'il avait lui-même enseignées au cours de sa vie [1]. Le volume se termine par une somme de la théorie musicale (*Summa Musicae artis*) qui, selon la division des sciences du Moyen-Age [2], fait suite aux traités d'arithmétique et de mathématiques. Ce traité, qui occupe un peu plus de trois colonnes dans le grand manuscrit de Lucques, consiste essentiellement en passages empruntés à Guy d'Arezzo ou résumés de ses œuvres : il a été édité par A. Seay, d'après le manuscrit cité [3], alors qu'il subsiste un autre témoin de la Somme musicale, le célèbre *Codice del Maestro* ou *Liber officiorum* de l'Archivio capitolare de Plaisance [4], commencé en 1142 à l'intention du chœur de la cathédrale en cours de reconstruction depuis 1122, manuscrit qui devait remplacer les anciens livres notés au moyen de neumes devenus alors périmés [5]. Dans le manuscrit de Plaisance, la *Summa Musicae* (sans titre) est coupée en deux pour encadrer un tonaire [6] ; en outre, le dernier chapitre sur la

---

1. P. FISCHER, *The Theory of Music*... Vol. II, *Italy* (München-Duisburg, 1968), p. 52.
2. La musique appartenant au cycle scientifique du Quadrivium, les traités de théorie musicale voisinent souvent avec les traités de Géométrie, d'Astronomie et de Mathématiques : voir liste de ces mss. dans *Archiv f. Musikwiss.* 28 (1971), p. 135, n. 5.
3. Albert SEAY, *Guglielmo Roffredi's « Summa Musicae Artis »* : *Mus. Disc.* XXIV, 1970, 69-77.
4. Piacenza, Archivio Capitolare cod. 65 : cf. P. FISCHER, *op. cit.*, p. 80. Sur ce ms. très souvent étudié, voir bibliographie dans M. HUGLO, *Les tonaires* (Paris 1971), p. 174, n. 3.
5. Un très beau graduel de Plaisance, du XIe s., avec notation neumatique d'Italie centrale, a été mis en pièces, gratté et lavé pour servir à nouveau pour la transcription de traités médicaux : 148 feuillets sur les 219 du ms. palimpseste Paris, B.N. lat. 7102 viennent de ce graduel, qui fut mis hors d'usage dans le courant ou vers la fin du XIIe s. Sur ce ms., voir mon art. *Le graduel palimpseste de Plaisance* (dans *Scriptorium*, sous presse) et *Les tonaires* (Paris 1971), p. 117.
6. *Les tonaires*, p. 178.

diaphonie a été abrégé et réduit, ainsi qu'on le verra plus bas. La première remarque qui s'impose est que le manuscrit de Plaisance, commencé en 1142, remet en question l'attribution de la *Summa musicae* à Guillaume Roffredi : il semble désormais plus raisonnable d'admettre, en raison des variantes textuelles, que les manuscrits de Lucques et de Plaisance sont les copies d'un troisième témoin du début du XII[e] siècle, aujourd'hui perdu.

Cependant, le manuscrit de Plaisance existe bien et il faudrait le collationner pour améliorer l'édition de A. Seay qui comporte des lectures fautives et des leçons conjecturales contestables [7]. Pour l'instant, il suffira de comparer les deux manuscrits sur la question de la diaphonie : on constatera que les différences ne sont pas seulement d'ordre textuel, mais encore d'ordre rédactionnel :

LUCCA, Bibl. Cap. Feliniana Cod. 614, fol. 212[a]	PIACENZA, Arch. Capitolare Cod. 65, fol. 268 b
[XI] ... Quia vero de cantibus pro captu ingenioli nostri compendiose tractavimus, superest ut diaphoniae praecepta breviter explicemus.	... Quia vero de cantibus pro captu ingenioli nostri compendiose tractavimus, superest ut diaphoniae praecepta breviter explicemus.
[XII] Diaphonia est vocum apta disiunctio cum disiunctae voces et concorditer dissonant et dissonanter concordant.	[XII] Diaphonia est vocum apta disiunctio cum disiunctae voces et concorditer dissonant et dissonanter concordant.
Qua quidam sic utuntur, ut canenti semper vox quarta succedat ad quam dyapente n [......] imus [9]. Tonum vero et ditonum et semitonium cum diatessaron recipimus. Raro autem semidito-	Qua *succentores* [8] *diversis modis* utuntur.

7. *suberit* au lieu de *subest*; *canto* pour *cantor*; *iterum* pour *interim* etc. Il faut reconnaître que la lecture sur film ou sur cliché est difficile, J'ai voulu contrôler certaines lectures sur le ms. lui-même, en avril 1971. mais le manuscrit était alors en cours de restauration. Une nouvelle édition exigerait donc la collation sur le ms.

8. *succentores* est une variante par rapport au texte de Guy d'AREZZO (*Microl.* cap. XVIII : CSM. 4, p. 197). Quant au traité d'organum du ms. de Milan, il remplace *quidam* par *organizatores* : voir H. H. EGGEBRECHT & F. ZAMINER, *Ad organum faciendum* (Mainz 1970), p. 46, lin. 18.

9. *non admittimus* : leçon de Seay, qui semble confirmée par la suite du texte, mais qu'il vaudrait mieux contrôler sur le manuscrit lui-même : le mot est en partie caché par un pli de parchemin et illisible sur photo, tout comme le mot *dia* [*tessar*] *on* de la ligne suivante, la dernière de la colonne.

num. (f. 212 b). Sed ditonus in his infi[r]matum diatessaron autem obtinet principatum. His itaque quattuor cordis cantum diaphonia subsequitur. Subsecutor itaque a finali voce vel ab ea quae proxime subest in quibus fines distinctionum evenerint, nunquam descendere debet nisi cum inferiores illo cantor voces admiserit. Congrue tamen et per diatessaron organum deponi licet relicta autem gravitate et interim non separata ad locum pristinum ascendat.

Occursus autem ille vix per diatessaron factus per tonum multo melius per ditonum raro fit quantumcumque vero cantor ascendat organum per diatessaron subseq[uen]do et per ditonum raro.

Per tonum occursum faciendo praecentori conveniat et Creatori laude[m] diaphonia con——ci——nat.

EXPLICIT

Sed quocumque modo fiat sic et [10] quisque utatur et
per tonum occursum faciendo
praecentori conveniat et Creatori laudem
diaphonia concinat.

Amen.

La conclusion du chap. XI de la *Summa* constitue l'introduction du chap. XII sur la diaphonie, en reprenant presque mot à mot le titre du chap. XVIII du *Micrologus* e Guy d'Arezzo : *de diaphonia id est organi praecepto*. D'ailleurs, le début de ce chap. XII de la Somme est emprunté à Guy :

Micrologus, Cap. XVIII	*Summa*, Cap. XII
Diaphonia vocum disiunctio sonat,	Diaphonia est vocum *apta* disiunctio
quam nos organum vocamus,	
cum disiunctae *ab invicem* voces	cum disiunctae voces
et concorditer dissonant	et concorditer dissonant
et dissonanter concordant	et dissonanter concordant.
Qua quidam ita utuntur	Qua quidam [succentores, *Piac.*] *sic* utuntur
ut canenti semper quarta *chorda* succedat.	ut canenti semper vox quarta succedat.

10. Le ms. de Plaisance est déchiré en cet endroit : il est difficile de lire cette ligne sur le ms., même en tirant sur la couture qui rattache les lèvres de la déchirure ! On ne peut lire que la partie inférieure des jambages des mots.

Il est curieux que le rédacteur de la Somme ait éliminé l'équivalence entre *diaphonie* et *organum* que Guy, à la suite de la *Musica Enchiriadis* [11] avait par deux fois affirmée, dans le titre de son chap. XVIII et au début même de ce chapitre. Autre remarque : le ms. de Lucques a gardé le terme générique *quidam* alors que le ms. de Plaisance l'a remplacé par un nom de fonction (*succentor*), tout comme le traité de Milan, qui reprenant ce même passage avait remplacé le *quidam* de Guy par *organizatores*. Ces variantes de détail impliquent que les manuscrits de Lucques et de Plaisance dépendent tous deux d'un troisième manuscrit aujourd'hui perdu.

Cependant, la différence la plus considérable entre les manuscrits conservés est la réduction opérée sur le texte par le manuscrit de Plaisance. Pourquoi cette coupe sombre ? Est-ce parce que le copiste était arrivé en bas de page et qu'il voulait, en sautant le corps du chapitre, en terminer avec son traité ? C'est là une explication possible. Pourtant la raison de cette suppression paraît plus subtile et doit être recherchée dans l'environnement des deux manuscrits. En effet, au début du *Liber Officiorum* de Plaisance, on relève une liste de définitions (*Sonus, Tonus, Armonia, Symphonia*), dont la source lointaine est la *Musica Enchiriadis* [12], mais la source immédiate est un petit manuscrit de théorie musicale, écrit au XIe siècle en Italie du Nord [13], et qui présente plusieurs liens de parenté avec le ms. 65 de Plaisance. Il est curieux de constater que les définitions en question, empruntées à la *Musica Enchiriadis*, sont toutes recopiées dans le ms. de Plaisance, à l'exception d'une seule, celle justement qui concerne la *diaphonia*...

Rapprochée de la réduction du texte opérée sur le chap. XII de la Somme, cette omission laisse supposer qu'à Piacenza les chanoines se montraient fort réticents sur la question de l'organum d'église et qu'ils n'étaient pas enclins à l'admettre au chœur de leur cathédrale. A Lucques, au contraire, on se montrait sans doute plus ouvert à l'égard de cette forme nouvelle de l'*Ars musica* que Guy et ses commentateurs avaient contribué à faire connaître et à pratiquer. En effet, à la fin d'un antiphonaire de Lucques, une main du XIIe siècle a transcrit un *Benedicamus Domino* à deux voix [14]. Ailleurs, à Sienne par exemple, l'organum était improvisé sur le livre [15]. Enfin, dans une autre église d'Italie du

11. Chap. IX (GS. I 159 A). Sur l'utilisation de la *Musica Enchiriadis* par Guy, voir encore *Archiv f. Musikwiss.* 28 (1971), p. 145, n. 33

12. *Loc. cit.* Voir parallèles dans *Les tonaires*, p. 175.

13. Berlin, Staatsbibl. Preuss. Kulturbesitz lat. 8° 265 : notice dans CSM. 4, pp. 4-6 et dans *Les tonaires*, p. 174 et 230.

14. R. BARALLI, *Un frammento inedito di discantus* : *Rass. greg.* XI, 1912, c. 5-10 (avec facs. et transcr.), après Lucca, Bibl. Cap. Feliniana Cod. 603 : ce ms. vient des moniales de Pontetetto, dans le diocèse de Lucques (voir *Les tonaires*, p. 187).

15. Siena, Bibl. Comunale F VI 11, Hymnaire et processionnal du XIIe s. portant pour plusieurs pièces la rubrique « cum organo » ; fol. 151 « *organizantes revertuntur in choro* ». Ce ms. sera plus amplement décrit dans mon

Nord ou d'Italie centrale, on pratiquait l'organum des Lombards [16]. Les indices négatifs recueillis dans le *Liber officiorum* et l'argument *a silentio* tiré des autres manuscrits liturgiques de Plaisance [17] invitent à conclure qu'en cette ville, au cours du XIIe siècle, l'organum n'avait pas encore été accueilli sous les voûtes de la cathédrale reconstruite par les maîtres d'œuvre venus des plaines de Lombardie.

Michel HUGLO.

QUELQUES DOCUMENTS INÉDITS SUR L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE 1825-1850

Au cours d'un dépouillement systématique des registres d'enregistrement d'actes sous seing privé [1], nous avons rencontré de nombreux actes concernant l'histoire de la musique, ou plutôt de l'édition musicale, que nous présentons ici. L'intérêt de cette publication, réside surtout dans la réunion de ces actes depuis 1825 jusqu'à 1850 : on y rencontre de grands noms de compositeurs ou d'éditeurs, à côté de ceux de simples auteurs de chansonnette à la mode. On relèvera avec intérêt les cessions d'œuvres musicales entre Paris et l'étranger, les actes concernant les journaux musicaux, enfin les cessions de droits d'auteur. Nous pénétrons ainsi plus dans les coulisses de la musique romantique.

23 mai 1825 enregistré un acte du 19 mai : Cession par Auguste Rousseau homme de lettres, 34, rue de l'École de médecine, à Charles Laffilé, 6, rue Vivienne, de sa rétribution d'auteur lui revenant pour l'ouvrage intitulé *La Dona del Lago* opéra de Rossini, moyennant 800 f. [2]

---

catalogue des processionnaux rédigé pour le RISM. — Pour l'organum à Sienne, voir encore K. von FISCHER, *Die Rolle der Mehrstimmigkeit am Dome von Siena zu Beginn des* 13. *Jahrhunderts* : *Arch. f. Musikwiss.* XVIII (1961), 167-182.

16. F. Alberto GALLO, *Esempi dell'organum dei Lumbardi nel XII secolo, Quadrivium* VIII, 1967, 23-26 (avec facs. du ms. Vat. 9496).

17. Ceux de l'Archivio Capitolare, au nombre de 69, et ceux qui sont conservés dans d'autres fonds tels que la Bibl. Vaticane ou la Bibl. nat. de Paris.

1. Arch. de Paris 1er Bureau des actes sous seing privé, DQ[7] 9134-9240 (30 octobre 1824-9 novembre 1850) et 2e Bureau des actes sous seing privé, DQ[7] 9311-9366 (1er septembre 1834-28 novembre 1849) ; on ne conserve plus les originaux des actes sous seing privé qui étaient seulement passés en brevet, seulement les enregistrements qui en ont été faits à Paris depuis l'an VII.

Ce dépouillement systématique a été entrepris pour compléter notre *Répertoire d'actes de sociétés concernant l'histoire de la presse, de la librairie, des théâtres et de la musique (*1825-1845*)*, en cours de rédaction.

2. DQ[7] 9140 f° 5 v°.

19 décembre 1825 enregistré un acte du 17 décembre : Cession par Mme Desforges, professeur et compositeur de musique, 17, rue du Faubourg Montmartre, à Jean-Charles Richault éditeur de musique, 16, Boulevard Poissonnière, de la propriété de quatre ouvrages de musique, arrangés par C. L. Ferca, moyennant 400 f. [1]

13 avril 1826 enregistré un acte du 5 avril : Cession du fonds de musique 23, rue de Richelieu, par François-Jacques Langlois, éditeur de musique, à Marie-François Champion, même rue nº 21, moyennant 43 500 f. [2]

25 mai 1826 enregistré un acte du 23 mai : État des manuscrits servant de titre de propriété des ouvrages de musique et des planches, acquis par Dufaut et Dubois. [3]

16 août 1826 enregistré un acte du 14 août : Cession par Maurice Schlesinger, éditeur de musique, 97, rue de Richelieu, à Aristide Forana, éditeur, de six duos pour flûte, moyennant 200 f. [4]

13 janvier 1827 enregistré un acte du jour : Cession de fonds et achalandage de musique, par Louis-Julien Cheresville, marchand éditeur, 41, rue des Fossés-Saint-Germain-l'Auxerrois, à Pierre-Marie-Gabriel Vaillant, artiste de l'Académie royale de musique, 178, rue Montmartre. [5]

31 mai 1827 enregistré un acte du jour : Cession par Maurice Schlesinger, marchand de musique, 97, rue de Richelieu, à David-Jean Wertemberg, 132, rue Montmartre, de 10 000 planches de musique, en étain gravées, format symphonie et grandes symphonies. [6]

2 octobre 1827 enregistré un acte du 18 mai 1826 : Cession de fonds de commerce de musique, 9, rue de la Paix, consistant en 1 068 planches gravées sur étain, propriété exclusive, 1 368 planches gravées dont les œuvres sont propriété publique,

---

1. DQ7 9142 fº 89 vº.
2. DQ7 9143 fº 82 vº.
3. DQ7 9145 fº 105 vº.
Il s'agit de Jean Victor Dufaut et de Brutus Dubois marchands éditeurs de musique. Leur association dura jusqu'en 1830 (Arch. de Paris, D31U3 soc. 130-9 février 1830).
4. DQ7 9144 fº 59 vº. Maurice Schlesinger d'origine berlinoise est le grand éditeur de la musique romantique. Il fonda en 1834 la *Gazette musicale* : La même année il créa avec les imprimeurs Béthune et Plon une société pour la publication à bon marché de musique classique et moderne ». (Arch. de Paris D31U3 soc. 1009 du 22 novembre 1834). Cette société sera dissoute le 20 novembre 1839, et le 29 janvier 1840, un jugement arbitral règlera les contestations entre Schlesinger et ses anciens associés.
5. DQ7 9148 fº.
6. DQ7 9147 fº 107 rº.

instruments de musique et œuvres, tout le matériel de l'établissement, enfin le titre de marchand de musique de S.A.R. la duchesse de Berry, dont le titre n'est pas encore délivré. Cette vente est faite moyennant 24 000 f. par Louis Cresson Duval et Philippine-Pélagie Maressol sa femme, 9, rue de la Paix, à Antoine Joseph Aulagnier, professeur de piano, 9, rue de Verneuil. [1]

6 février 1828 enregistré un acte du 26 janvier : Cession de 153 planches gravées de musique et neuf planches de doubles titres formant un nouveau fonds de musique, par Louis-Justin Cheresville, 15, rue de la Monnaie, à Henry-François Raymond, 95, rue Lepelletier. [2]

28 avril 1828 enregistré un acte du 25 février : Dissolution de société entre François Rose, fabricant de pianos, 26, rue de l'Échiquier, et Joseph Lavallée, facteur et accordeur de pianos. [3]

19 mars 1829 enregistré un acte du 17 mars : État des œuvres du fonds Blanchet, 4 600 planches de musique remises en gage entre les mains de M. Boutillier. [4]

9 septembre 1829 enregistré un acte du 8 septembre : Traité entre Manuel Garcia fils, 9, rue des Trois frères, et Jean-Baptiste-Dominique Scavarder, 9, rue Saint Marc — Garcia s'engage à donner des leçons de chant à Scavarder et à le mettre en état de débuter au théâtre. [5]

4 mai 1831 enregistré un acte du jour : Société pour l'impression, la publication et l'édition de l'Opéra, *la Somnambule,* musique de Bellini, dont est propriétaire Jean Ricordi, négociant de musique à Milan et à Florence, et dont il apporte à la Société tous les morceaux réduits pour piano et chants, et Marie-Louis Louvier négociant de musique, 4, Boulevard Montmartre, qui fera les fonds nécessaires pour gravure, impression, publication. Le produit de la vente sera partagé à la moitié. A l'expiration

---

1. DQ[7] 9149 f° 160 r°. Antoine Aulagnier fut à la fois compositeur et éditeur de musique. Il eut même une fabrique de pianos de 1835 à 1840. Sur lui voir *Dict. de Biographie française,* t. IV (1948), col. 579-580. Notre acte marque le début de sa florissante maison d'édition.
2. DQ[7] 9153 f° 48 v°.
3. DQ[7] 9150 f° 194 r°.
4. DQ[7] 9157 f° 63 v°.
5. DQ[7] 9164 f° 18 r°. C'est le célèbre professeur de chant, qui fut plus tard de 1842 à 1850 chargé d'une classe au Conservatoire,

de la société, chaque partie pourra vendre ses droits, excepté en Angleterre, Italie et Autriche. [1]

25 novembre 1831 enregistré un acte du jour : Maurice Schlesinger marchand de musique, 97, rue Richelieu reconnaît devoir à Ignace Moschelle [Moscheles], compositeur de musique à Londres, la somme de 6 500 f. remboursable dans un an de ce jour, et affecte audit remboursement diverses marchandises de musique. [2]

4 juin 1832 enregistré un acte du 4 novembre 1825 : Traité par lequel François Huatin s'engage à livrer et vendre à Aristide Forana, éditeur de musique, une méthode élémentaire de piano, contenant au moins 80 planches de gravures dites symphonies. [3]

20 octobre 1832 enregistré un acte du 12 octobre : Cession de fonds de fabrication d'instruments de musique, par Jacques-Michel l'Abbaye père à Jacques-Christophe l'Abbaye fils. [4]

9 avril 1835 enregistré un acte du 8 avril : Acte par lequel François-Joseph Fétis, maître de chapelle de S. M. Le Roi des Belges, directeur du Conservatoire de Bruxelles y demeurant, présentement à Paris, 8, place de la Bourse, s'engage envers Jules-Auguste d'Yenne, 8, rue de Grammont, de diriger le compte de ce dernier, deux concerts historiques dans les soirées des 14 et 18 de ce mois. Pour rémunération de ce travail, M. d'Yenne s'engage à lui payer une somme de 2 000 f. [5]

25 mai 1837 enregistré un acte du 18 mai : Vente par Serre éditeur de musique, 95, rue de Richelieu, à Marquerie frères, graveurs et imprimeurs de musique rue Traversière Saint-Honoré, des planches de musique désignées audit acte, ayant servi à la composition du journal la *Danse*, publiées par le sieur Serre, moyennant 690 f. 90 c. [6]

30 mai 1837 enregistré un acte du 18 mai : Traité entre Adolphe Serre propriétaire du journal la *Danse*, 95, rue de Richelieu, et

---

1. DQ⁷ 9164 f° 18 v°. *La Somnambule* fut créée à Milan en 1831 et jouée depuis avec grand succès. Bellini mourra le 23 septembre 1835 à Puteaux : son inventaire après décès sera dressé « à la requête de J. Rossini compositeur de musique, au théâtre Italien rue Favart », par Me Deuteul notaire, le 8 décembre 1835 (Arch. de Paris, DQ⁷ 4235 f° 56 r°).
2. DQ⁷ 9169 f° 69 r°.
3. DQ⁷ 9170 f° 137 v°.
4. DQ⁷ 9171 f° 129 v°.
5. DQ⁷ 9312 f° 34 r°.
6. DQ⁷ 9316 f° 60 r°.

Marquerie frères, graveurs et imprimeurs de musique, 8, rue Traversière Saint-Honoré, duquel il résulte que ces derniers se chargent de graver et imprimer tous les quinze jours, un numéro contenant un quadrille et une valse du journal de musique, la *Danse*, moyennant 500 f. [1]

1er juin 1837 enregistré un acte du 31 mai : Cession par Delphin Allard, compositeur de musique, 28, rue Neuve Saint-Martin, à Charles-Simon Richault, éditeur de musique, 16, Boulevard Poissonnière, d'une composition intitulée *Fantaisie pour le violon*, moyennant 100 f. [2]

16 janvier 1838 enregistré un acte du 2 janvier : Traité entre Debussy et Mollet, entrepreneurs des bals de l'Opéra comique pour 1838, et Louis Jullien, chef d'orchestre, d'après lequel ce dernier s'oblige de diriger l'orchestre pendant tous les bals qui y seront donnés pendant toute cette année, et qui sont au nombre de 10, moyennant 40 f. par bal. [3]

13 mars 1838 enregistré un acte du 14 février : Acte par lequel César Pugni donne en nantissement au sieur Ambroise Fumagalli, un violon de Jacobus Stenz, par sûreté et garantie de la somme de 1 050 f. qu'il lui doit. [4]

8 août 1838 enregistré un acte passé à Dresde le 17 juillet 1838 : Vente par M. Russeger maître de chapelle de S.M. le roi de Saxe, à Jean-Charles Richault, éditeur de musique, 16, Boulevard Poissonnière, de la propriété de sa composition intitulée 11e trio pour piano forte, violon, violoncelle, opus 125, moyennant 150 f. [5]

3 novembre 1838 enregistré un acte du 24 mai : Vente par Antoine Aulagnier, éditeur de musique, 9, rue de Valois, à Schiltz artiste musicien, de la propriété des manuscrits de toutes les romances faisant partie du journal la *Romance*, au nombre de 77, détaillées audit acte moyennant 2 000 f. [6]

25 février 1839 enregistré un acte du 6 février : Cession par Jean-Baptiste Schiltz, artiste musicien attaché à l'Académie royale

---

1. DQ7 9317 fo 65 vo.
2. DQ7 9186 fo 69 ro.
3. DQ7 9317 fo 113 vo.
4. DQ7 9317 fo 174 vo.
5. DQ7 9183 fo 80 vo.
6. DQ7 9319 fo 47 vo.

de musique, 9, rue de Bréda, à Charles-Isaac Pohl gantier, 38 et 40 passage du Grand Cerf, et David Jonas, marchand gantier, 53 et 55 passage du Grand Cerf, et la loge de six places aux secondes loges, de 15 billets de cavaliers et de 20 billets de dames, qui lui appartiennent et dont il peut disposer à chacun des bals qui seront donnés à l'Opéra par M. Besson qui en a l'entreprise, à partir de ce jour, et jusqu'au 30 mai 1843 moyennant 3 250 f. [1]

18 mars 1839 enregistré un acte du jour : Transport par Henri-Catherine-Camille de Ruolz, compositeur de musique, 98, rue de Grenelle Saint-Germain, à Jean-Pierre Blondy, propriétaire, 31, boulevard Saint-Martin, de ses droits d'auteur comme musicien sur les 25 premières représentations de l'Opéra la *Vendetta*, reçu à l'Académie royale de musique, moyennant 2 500 f. [2]

18 octobre 1839 enregistré un acte du jour : Cession par Henri-Catherine-Camille de Ruolz, compositeur, 3, place Bréda à Henri Duponchel, de 4 000 f. à lui dus par Lemoine et Cie éditeurs de musique, rue Vivienne, moyennant 4 000 f. [3]

14 mars 1840 enregistré un acte du 10 mars : Vente par Maurice Schlesinger, éditeur de musique, 97, rue de Richelieu, liquidateur de la société pour la publication de la musique classique et moderne, à Jean Meissonnier aussi éditeur de musique, 22, rue Dauphine, de la pleine et entière propriété des ouvrages de Moscheles, moyennant 1 000 f. [4]

24 octobre 1840 enregistré un acte du 23 octobre : Cession par Jean-Baptiste Cramer, professeur de musique, 42, rue de la Madeleine, à Jean-Charles Richault, éditeur de musique, 16, boulevard Poissonnière, de l'œuvre de musique intitulée *Les Parisiennes*, douze nouvelles études pour le piano, moyennant 1 100 f. [5]

4 mai 1841 enregistré un acte du 29 avril : Prêt de 25 000 f. sur dépôt de 14 999 planches gravées de musique, par Léon-François Vaunois, 65, rue de Provence, à Maurice Schlesinger, éditeur de musique, 97, rue de Richelieu et dépôt des dites planches à M. Thierry, imprimeur, 1, rue Bergère. [6]

---

1. DQ7 9320 f° 88 r°.
2. DQ7 9321 f° 23 r°.
3. DQ7 9323 f° 89 v°. Duponchel étant directeur de l'Opéra depuis 1835.
4. DQ7 9325 f° 80 r°.
5. DQ7 9198 f° 3 r°. Jean-Baptiste Cramer (1771-1851) pianiste allemand de grande renommée.
6. DQ7 9200 f° 50 r°.

2 juin 1841 enregistré un acte du 3 avril : Cession par Théophile Aubert, éditeur de musique, 14, rue Vivienne, à Pierre-François Magnier imprimeur en taille douce, 3, rue de la Boule Rouge, de la propriété des ouvrages de musique, planches et lithographies détaillées dans l'acte moyennant 950 f. [1]

8 octobre 1841 enregistré un acte du 22 septembre 1841 à Bologne : Cession par Gioacchino Rossini, compositeur de musique à Bologne (Italie), à Mrs Troupenas et Cie éditeurs de musique à Paris de la musique de son *Stabat mater*, composée en 1832, moyennant 6 000 f. [2]

25 juillet 1842 enregistré un acte du jour : Cession par Auguste Blondeau, compositeur et professeur de musique, 6, rue Le Chapelier aux Batignolles, à Jean-Charles-Simon Richault, éditeur de musique, 26, boulevard Poissonnière, d'un cours complet d'éducation musicale, moyennant 75 exemplaires dudit cours, évalués 300 f. [3]

22 août 1842 enregistré un acte du 11 juillet passé à Milan : Cession par Jean Ricordi, éditeur de musique, de la propriété pour la France, de l'Opéra de Donizetti, *Linda de Chamonix*, moyennant 3 000 f. [4]

30 septembre 1842 enregistré un acte du 29 septembre : Cession par Joseph Concone, compositeur de musique, cité Bergère rue du Faubourg Montmartre, à Jean-Charles Richault, éditeur de musique, 26, boulevard Poissonnière, des œuvres de musique et de composition ci-après : 1) 15 vocalises avec accompagnement de piano, 2) 25 leçons de chant pour deux voix de femmes et 3) 25 leçons de chant, pour voix de barryton, moyennant 3 000 f. [5]

15 octobre 1842 enregistré un acte du 1er octobre : Société entre M. Pacini éditeur, marchand de musique, boulevard des Italiens, Antoine et Stanislas Ronzy maîtres compositeurs, rue et hôtel Richepanse, pour la publication d'un *Album de musique*; M. Pacini met à la disposition de Mrs Ronzy frères son établis-

1. DQ7 9201 fo 93 ro.
2. DQ7 9332 fo 91 ro.
3. DQ7 9206 fo 58 vo. Blondeau (1784-1865) reçut le prix de Rome en 1808, et fut un compositeur fécond, en même temps qu'un théoricien de la musique.
4. DQ7 9206 fo 92 ro.
5. DQ7 9207 fo 43 vo.

sement. Mrs Ronzy frères s'engagent à fournir tous les manuscrits pour que la publication de cet Album ait lieu avant le 1er janvier 1843.[1]

4 novembre 1842 enregistré un acte du 15 juillet à Milan : Cession par Giovanni Ricordi, à M. Schonenberger, éditeur de musique à Paris, 10, boulevard Poissonnière, d'un nouvel *Album* de M. le Chevalier Gaëtan Donizetti, composé de 5 arias et de 2 duos, dont le cédant est propriétaire pour l'Italie et l'Angleterre, moyennant 600 f.[2]

4 novembre 1842 enregistré un acte du 26 août à Milan : Vente par M. Ricordi, éditeur de musique, propriétaire du droit de graver et vendre les arrangements d'un opéra de Joseph Verdi, intitulé *Nabuchodonosor*, à M. Schonenberger, éditeur de musique, dudit droit, pour la France, moyennant 500 f.[3]

8 février 1843 enregistré un acte du 19 janvier : Société pour la publication d'un journal musical et littéraire intitulé la *Symphonie*, l'exploitation d'un fonds d'éditeur de musique, et la vente et l'échange de la musique, entre Pierre Adolphe Verdure de Bisville, journaliste, rue Saint-Nicolas et autres...[4]

30 mars 1843 enregistré un acte du 16 mars à Vienne : Vente par Artaria et compagnie éditeurs, marchands de musique à Vienne (Autriche) et par Joseph Mayseder, premier violon de la Cour à Vienne, à Jean-Charles-Simon Richault, éditeur de musique, 36, boulevard Poissonnière, du 3e grand trio pour piano, violon, violoncelle Opus 58 dudit Maysseder, et ce pour toute la France, moyennant 500 f.[5]

28 octobre 1843 enregistré un acte du 27 octobre : Cession par Joseph Concone, compositeur de musique, 1, place Royale à Nantes, à Jean-Charles-Simon Richault, éditeur de musique, 26, boulevard Poissonnière, des œuvres de musique de sa composition : 1) Méthode d'harmonie d'après un nouveau système, 2) l'emploi des accords sur le piano ou l'art de moduler à la portée des pianistes, 3) Méthode de chant pour voix de soprano

1. DQ7 9207 fo 61 vo.
2. DQ7 9207 fo 86 ro.
3. DQ7 9336 fo 94 vo.
4. DQ7 9209 fo 21 vo. Cet acte ne se retrouve pas parmi les actes de société enregistrés au Tribunal de commerce.
5. DQ7 9338 fo 43 vo. Joseph Mayseder (1789-1863) est un célèbre violoniste viennois.

ou de ténor, qui sera complète avec les 50 leçons de chant de sa composition, 4) Méthode chant faite pour voix de basse taille ou de baryton et 5) 5 vocalises pour deux voix de femme, le tout moyennant 7 000 f. dont une moitié payée, l'autre moitié payable après la remise des manuscrits. [1]

26 janvier 1844 enregistré un acte du 25 janvier : Cession par M. Ernst, compositeur de musique, 6, rue Neuve des Mathurins, à Jean-Charles-Simon Richault, 26, boulevard Poissonnière, des œuvres de sa composition : concerto pour violon avec accompagnement d'orchestre ou de piano opus n° 12, Polonaise de concert pour le violon, opus n° 17, Variation de bravoure sur l'air national hollandais pour le violon avec accompagnement opus n° 18, moyennant 200 f. [2]

9 mai 1844 enregistré un acte du 24 avril : Vente par Charles Haslinger, éditeur de musique à Vienne, et par Joseph Mayseder, compositeur audit lieu, à Jean-Simon Richault, éditeur de musique, de la propriété pour la France de l'op. 59, compositions dudit Mayseder ou 4e trio pour piano, violon et violoncelle, moyennant 400 f. [3]

18 mai 1844 enregistré un acte du 7 mars : Cession par Mme Veuve Canaux éditeur de musique, 15, rue Sainte-Appoline, à Ludovic-Victor Vieillot éditeur, 32, rue Notre-Dame de Nazareth, des 14 chansonnettes : 1) L'héritier bas normand, paroles de Ch. Leteiller, musique de A. Marquerie, 2) l'Anglais malade, paroles et musique de Paul de Kock, 3) Aldegonde et Rodogune, paroles de Mrs Dumanoir et Giraudin de Vineux, 4) Le Dompteur des animaux, paroles de Marc Constantin, musique de A. Marquerie, 5) l'Écrivain public, paroles de Bourget, musique de Victor Parizet, 6) Les enfants terribles, paroles et musique des mêmes, 7) Les tribulations d'un Anglais, paroles de Paul Bonjour, 8) l'Étudiant, 9) Le Phénologiste, 10) Fifi par Desnoyers, 11) La permission de 10 heures, 12) Mimi ou les amours d'une portière, 13) Un amour d'ours, 14) La vapeur ou pétition du père Trafalgar, plus des planches qui en sont faites, moyennant 600 f. [4]

---

1. DQ7 9213 f° 17 v°. Giuseppe Concone (1801-1861) est italien, célèbre organiste et professeur de violon. Il vit de 1847 à 1848 à Paris.
2. DQ7 9214 f° 41 r°. Heinrich Willhem Ernst (1814-1865) violoniste tchèque séjourne à Paris depuis 1832.
3. DQ7 9342 f° 71 v°.
4. DQ7 9216 f° 24 r°.

19 novembre 1844 enregistré un acte du 15 novembre : Société entre Eugène-Théodore Troupenas, éditeur de musique, 24 *bis*, rue Montholon et Jacques Masset, négociant, 40, rue Neuve Vivienne pour l'exploitation d'un fonds de commerce de musique et d'instruments ainsi que de toutes les opérations qui s'y rattachent. [1]

27 février 1845 enregistré un acte du 15 janvier : Cession par Heu, éditeur de musique, 16, rue de la Chaussée d'Antin, à Ludovic Victor Vieillot éditeur, 32, rue Notre-Dame de Nazareth, de 80 romances, chansonnettes, scènes comiques dont la première a pour titre les *Étrennes de la portière*, et la dernière le *Fandango*, moyennant 800 f. Promesse de cession, 1) de la propriété des paroles seules de toutes les romances chansonnettes publiées jusqu'au 25 février 1845, 2) de la propriété des paroles seules des romances et chansonnettes que M. Heu publiera à partir de cette époque jusqu'au 25 février 1850 moyennant savoir : pour chaque romance publiée antérieurement au 25 février 1845, au prix de 10 f. chaque romance chansonnette, et pour les romances postérieurement publiées au prix de 15 f. l'une. [2]

12 mai 1845 enregistré un acte des 29 avril et 12 mai à Vienne (Autriche) : Vente et cession par Charles Haslinger, éditeur de musique, et Joseph Mayseder, compositeur, tous les deux à Vienne, au sieur Simon Richault éditeur de musique, 26 boulevard Poissonnière de la propriété pour la France du Grand Duo pour violon et piano, œuvre 60, de la composition dudit Mayseder, moyennant 500 f. [3]

17 juin 1845 enregistré un acte du jour : Cession par Jean-Pierre Pixis [4], compositeur de musique, 1, rue de Grammont à Jean-Charles-Simon Richault éditeur de musique, 26, boulevard Poissonnière, d'un grand trio, d'un duo concertant, d'un boléro concertant de sa composition pour la France et ses dépendances, moyennant 400 f. [5]

18 août 1845 enregistré un acte du 5 août : Cession par Jean-Marie-Théodore Baudouin d'Aubigny, homme de lettres, 27, rue des Vinaigriers, à Charles Baudouin, 2, rue de la Bourse, des

1. DQ⁷ 9218 f° 85 r°.
2. DQ⁷ 9220 f° 7 r°.
3. DQ⁷ 9221 f° 3 v°.
4. Ici le nom est français. En réalité c'est Johann Petrus Pixis (1788-1874) musicien allemand fixé à Paris en 1825.
5. DQ⁷ 9221 f° 46 v°.

droits d'auteur résultant à son profit des représentations qui auront lieu à l'avenir de la pièce intitulée *La Gazza ladra*, opéra imité de sa pièce *La pie voleuse*, et du bénéfice des condamnations obtenues contre la direction dudit théâtre par jugement de la 2e chambre de la Cour du 27 juin : le tout déclaré ne pouvoir s'élever au dessus de la somme de 500 f. [1]

19 septembre 1846 enregistré un acte du 10 : Société pour l'exploitation du journal *La critique musicale*, entre Emmanuel Tamisier, 19, avenue Royale à Neuilly, et les preneurs d'actions. [2]

20 septembre 1846 enregistré un acte du 30 août : Vente par Marie-Alexandre Brullé, éditeur de musique, 16, passage des Panoramas, au profit de Charles-Alexis Boieldieu, imprimeur en taille douce, 14, rue Saint-Marc, de 1892 planches pierres lithographiques et manuscrites dûment numérotées, qui sont déposées chez un dit sieur Boieldieu, qui en continuera l'impression suivant des conventions faites entr'eux. [3]

23 novembre 1846 enregistré un acte du 18 août : Prêt sur dépôt de marchandises par Eugène-Théodore Troupenas, éditeur de musique, 40, rue Vivienne, au profit d'Émile-Étienne Devienne, graveur de musique, 1, rue Geoffroy-Marie, de la somme de 5 500 f. remboursable le 31 janvier 1847. [4]

28 novembre 1846 enregistré un acte du 2 juin 1845 : Bail jusqu'au 30 avril 1846 par Isidore Royol commerçant de musique, 94, rue Saint-Honoré, au profit de M. Bardon jeune, directeur priviligié du théâtre de Lille, des partitions de musique et toutes parties nécessaires à l'orchestre de Lille, savoir la Reine de Chypre, Régine, duc d'Olonne, deux gentilshommes, Guitares et le Diable à l'École moyennant 325 f. et le même jour enregistré un acte du 18 octobre 1846 : bail jusqu'au 30 avril 1847 des mêmes partitions ainsi que de celles de Charles VI, les Mousquetaires de la Reine, Zavetta, Juanita, et le Petit fils moyennant 372 f. [5]

8 mars 1847 enregistré un acte du jour : Vente par Léon-Louis Escudier, éditeur de musique, 29, place de la Bourse, à Edme-

---

1. DQ7 9222 f° 20 r°. Nous n'avons pas retrouvé le jugement dans les registres de la Cour d'appel (D1U9) de 1845.
2. DQ7 9353 f° 34 r°.
3. DQ7 9353 f° 51 v°.
4. DQ7 9354 f° 47 r°.
5. *Ibid.*, f° 59 r°.

Nicolas Paté éditeur de musique passage du Grand Cerf, de la musique du ballet *Le Diable à quatre*, par Adolphe Adam, ainsi que toutes les planches, gravures et clichés lui appartenant, moyennant 3 500 f. et vente le 3 mars 1847 par Escudier uudit Paté de la partition de *Marie Stuart* par Niedermeyer, moyennant 250 f. [1]

13 avril 1847 enregistré un acte du 2 avril : Vente par Pascal Tardif dit Delorme, professeur de musique, à Joseph-Nicolas Juvin compositeur de musique, 2, rue Fontrier, et Paul-Joseph Gautrot, 34, rue Grange Batelière, de la propriété du journal *Le progrès musical*, moyennant 200 f. à la charge de servir tous les abonnements. [2]

7 juin 1847 enregistré un acte du 2 juin : Location pour 10 mois par Royol marchand de musique, 94, rue Saint-Honoré à Jules Adler directeur du théâtre de Grenoble de morceaux de musique pour opéra, moyennant 150 f. par mois. [3]

12 juin 1847 enregistré un acte du 20 avril : Bail par lequel Eugène Vallod artiste, 35, rue Bleue s'oblige envers Antoine-Aubin Thomas, restaurateur derrière les moulins à Montmartre, à lui fournir un orchestre de 10 musiciens à raison de 600 f. par mois, à partir du lundi 1er mai 1847, jusqu'au 31 octobre 1847 pour jouer tous les dimanches, lundis et jeudis 6 mois à 600 f. soit 3 600 f. [4]

27 octobre 1847 enregistré un acte du jour : Cession par Auguste Pilati compositeur de musique, passage de l'Entrepôt des marais, à Jean-Baptiste Porcher, 6, rue de Lancry, de ses droits d'auteur de la musique d'un opéra comique, *Le Prétendu* et *la Prétendante*, reçu au théâtre de l'Opéra national, et *La fille sans cœur*, opéra comique moyennant 500 f. [5]

11 novembre 1847 enregistré un acte du 2 octobre : Vente par Alexandre Brullé éditeur, 116, galerie des Panoramas, à Vieillot éditeur, de la propriété des 12 chansonnettes ci-après : L'art de

1. DQ7 9356 f° 32 r°.
2. DQ7 9356 f° 79 v°.
3. DQ7 9357 f° 51 v°.
4. DQ7 9357 f° 59 r°.
5. DQ7 9231 f° 96 v°. Un article de nous est paru dans l'*Année balzacienne* de 1972, sur Jean-Baptiste Porcher, ce curieux personnage, chef de claque, marchand de billets, prêteur d'argent aux auteurs dramatiques, sur lequel nous avons retrouvé beaucoup de documents. Ici c'est le seul exemple d'un prêt fait par Porcher à un compositeur de musique.

faire des conquêtes, La déclaration, Rien n'est si doux que l'air natal, Le renard et le corbeau, La cigale et la fourmi, Le loup et l'agneau, Le renard et la cigogne, Le chien et le loup, l'Homme entre deux âges, Le gentilhomme d'à présent, Les petits chanteurs des rues, et La meunière de Marly, moyennant 200 f. [1]

11 novembre 1847 enregistré un acte du 30 septembre : Vente par A. Isnard, homme de lettres, rue Bleue, à Vieillot éditeur, de la propriété de 10 romances : Ma comtesse, Pauvre et belle, Les Guerillos, Souris, Une larme furtive, Simple et modeste, Mon étoile, Nos provençales, Souvenirs d'Helvétie, et La fille de Provence, moyennant 300 f. [2]

Le même jour enregistré un acte du 30 septembre : Vente par Étienne Chailliod [Challiot], éditeur de musique, 352, rue Saint-Honoré, à Vieilliot éditeur, de la propriété des 14 chansonnettes ci-après : Le domino noir, Le bandoulier, La mendiante, les petits mendiants, Le joyeux mari, Le retour en France, Le pays des amours, La pauvre Marie, Les nouvelles de Paris, Le vieux père Lajoie, Les deux échos, Le vieillard et son fils, Le cabinet de lecture, La veuve sans souci, moyennant 250 f. [3]

30 novembre 1847 enregistré un acte du 30 : Cession par Escudier frères, éditeurs, 95, rue Richelieu à Jules-Athanase Dulong agent des auteurs, 4, rue Neuve Saint-Marc, du tiers dans les droits d'auteur leur appartenant, d'un opéra du titre de *Jérusalem*, moyennant 4 120 f. [4]

30 décembre 1847 enregistré un acte du jour : Autre acte des mêmes au même, portant cession de la somme de 3 180 f. à prendre sur ce qui leur reviendra, comme auteurs de poèmes et musique d'un opéra, *Jérusalem*, moyennant pareille somme payée. [5]

12 mars 1849 enregistré un acte du 10 : Cession par Auguste Pilati, compositeur à Joinville-le-Pont, à Jean-Baptiste Porcher, 6, rue de Lancry, de tous ses droits d'auteur, sur une pièce *La fille* sans cœur et une autre, *Le Prétendant* et *Le Prétendu*, devant être représentées à l'Opéra national, plus tous ses billets du théâtre Saint-Martin, moyennant 3 000 f. [6]

1. DQ[7] 9359 f° 41 r°.
2. *Ibid.*, f° 41 v°.
3. DQ[7] 9359 f° 41 v°.
4. DQ[7] 9359 f° 62 r°.
5. DQ[7] 9359 f° 95 v°.
6. DQ[7] 9364 f° 36 r°.

INDEX

Nicole FELKAY.

BIBLIOGRAPHIE

I. — LIVRES

Doctoral dissertations in musicology. Fifth edition edited by Cecil ADKINS. — Philadelphia, American Musicological Society, 1971. In-8, 203 p.

La dernière édition de la liste des thèses américaines remontait à 1965. La cinquième est publiée avec l'aide d'ordinateurs, ce qui a permis d'enrichir notablement l'index et facilitera la continuité de l'entreprise. On en arrive à un total impressionnant de 1 917 thèses, pratiquement depuis la dernière guerre ! La consultation en est pleine d'enseignements sur les orientations de la musicologie américaine. D'un simple point de vue statistique, les étudiants ont montré leurs préférences pour la musique contemporaine, puis la Renaissance et le Baroque. Ne viennent qu'ensuite l'époque romantique, classique et le Moyen-Age. La part de l'ethnomusicologie est faible. Plus de 150 thèses concernent la musique française, dont trois sur Devienne, 5 sur Ravel et sur Milhaud, 9 sur Debussy et 12 sur Rameau !

Si chaque pays publiait de semblables listes, que de doubles emplois deviendraient flagrants ! Deux thèses en cours, l'une sur Choron, l'autre sur Kalkbrenner vont venir doubler celles qui ont récemment été présentées à l'Université de Bruxelles. Sur la cantate française travaillait un étudiant du Texas, pendant qu'un australien effectuait à Paris la même recherche. Sur le Concert Spirituel un étudiant du Michigan réunit avec peine une documentation, laquelle va être publiée sous peu d'une manière exhaustive, grâce à l'édition de l'ouvrage de Constant Pierre dans les Publications de notre Société. On pourrait multiplier ce genre d'observations, qui de plus en plus mettent en cause l'efficacité de la recherche.

Ajoutons que l'ouvrage indique quelles sont les thèses disponibles sur microfilm au centre de Ann Arbor.

F. LESURE.

Constantin FLOROS. **Universale Neumenkunde. Entzifferung der ältesten byzantinischen Neumenschriften und der altslavischen sematischen Notation.** Kassel-Basel, Auslieferung Bärenreiter Antiquariat, 1970. Band I, 391 p. Band II, 287 p. Band III, 376 p. & 127 facs.

« La musicologie sans l'étude de la notation médiévale est une maison sans fondement... » Sur cette grave déclaration d'O. Fleischer (1904), d'ailleurs inspirée d'une citation du *Speculum* de Jacques de Liège reproduite

au t. II, le professeur de l'Université de Hambourg C. Floros ouvre son enquête comparative sur la notation byzantine et la notation neumatique occidentale. Elle comprend trois volumes : deux volumes de texte, un volume de transcriptions et de facsimilés.

Le premier volume commence par les prolégomènes obligatoires relatifs aux questions de principe et à la méthode. Il s'ouvre sur le principe de base qui va servir de fil conducteur à l'ouvrage, celui de la « neumatique universelle » : les diverses notations orientales ou occidentales ne doivent pas s'étudier isolément, mais parallèlement et ensemble, afin d'isoler tout ce qu'elles peuvent posséder en commun. L'A. indique ensuite les sources à consulter et il entreprend un sondage dans les diverses couches du répertoire liturgico-musical pour examiner comment s'est faite l'adaptation des mélodies byzantines au répertoire traduit en slavon. La seconde partie du premier volume étudie en détail les différents signes de la notation byzantine : signes simples, signes doubles, notes d'ornement, martyries, etc. Au passage, on constate à propos de ces martyries l'absence de citation de l'ouvrage fondamental de Jørgen Rassted (voir *Rev. de musicol.* 1968, p. 249) consacré aux signes d'intonation propres à la notation byzantine. Ce livre, publié en 1966, aurait dû être cité en Addenda, puisque l'ouvrage de C. F. était déjà terminé à ce moment...

La troisième partie du livre tente d'établir la chronologie des différents stades de la notation byzantine et donne la méthode de transcription appuyée sur une demi-douzaine d'exemples : un nombre plus considérable de transcriptions a été réuni au t. III dont les trois cents dernières pages reproduisent les tableaux de l'A. clichés directement.

Ce n'est pas minimiser la part considérable du travail de C. F. que de souligner ici l'absence de bibliographie. Bien mieux, les références aux *Monumenta Musicae Byzantinae* et aux autres travaux sur la musique byzantine sont des plus parcimonieuses : le recueil de facsimilés de Strunk, *Specimina notationum antiquiorum* (1965), base de toute étude des plus anciennes notations byzantines est cité une demi-douzaine de fois en 700 pages ; les ouvrages de Carsten Høeg, le fondateur des MMB., ne sont mentionnés qu'à deux ou trois reprises, en note. La synthèse historique d'E. Wellesz, *A History of Byzantine Music & Hymnography*, qui a connu le succès d'une réédition en 1961, n'apparaît pas en bas de page. Pas de *Literatur* ni de bibliographie spéciale, en particulier dans les prolégomènes relatifs au *status quaestionis*. Un auteur qui aurait voulu poser en pionnier du déchiffrement de la notation byzantine n'eut pas procédé autrement. Il n'est pas question de récuser la compétence de C. F. ni de mettre en doute ses connaissances de la littérature du sujet. Au contraire, l'A. connaît mieux que personne les ouvrages écrits sur la question : s'il fait table rase de tout ce qui a été écrit sur la question, c'est bien de propos délibéré. Sur la plupart des problèmes, l'A. a donné sa solution personnelle, sans accorder à ses prédécesseurs, si éminents soient-ils, l'honneur d'une discussion courtoise et objective. Est-il bien permis de qualifier de « scientifique » une attitude qui subordonne avec autant de mépris les théories à des questions de personnes ?

Au volume II, les références se font un peu plus abondantes. Dans ces IVe et Ve Livres, c'est le problème des relations entre notation byzantine et notation neumatique occidentales qui est discuté. L'A. examine les diverses hypothèses émises sur la question et propose pour les notations

latines une classification, fort acceptable au point de vue paléographique, et il place aussitôt cette classification vis-à-vis de la classification des signes de la notation byzantines (II, 22) :

Neumes simples	Tonoi haploi
Neumes composés	Tonoi synthetoi
Neumes d'ornement	Neumes d'ornement
Neumes liquescents	Hemiphona
Lettres significatives	« Grammata » (lettres)

L'étude commence donc par l'analyse parallèle des signes simples de la notation byzantine et de la notation occidentale : virga et oxeia ; clivis et bareia ; punctum et kentema ; apostropha et apostrophos, etc. Puis viennent les neumes d'ornement et leurs parallèles byzantins, en particulier le quilisma ou kylisma. Enfin, C. F. compare lettres significatives — dites à St. Gall « lettres romaniennes » — et grammata byzantines. Ces chapitres comptent parmi les plus remarquables, mais aussi parmi les plus discutables. L'A. a repris à son compte une hypothèse esquissée naguère par J. B. Thibaut qui se basait surtout sur les similitudes des noms de neumes, en particulier quilisma, trigon, etc. Or ces noms, comme je l'ai montré dans une étude de 1954 que C. F. m'a fait l'honneur d'utiliser (t. II, 185 ss.), sont bien postérieurs à l'usage des signes adoptés pour noter les mouvements mélodiques de la monodie grégorienne. Par ailleurs, comment peut-on affirmer, sur une ressemblance matérielle des signes de deux notations différentes dans leur principe formel, communauté d'origine ou interdépendance ? A ce compte il ne serait pas impossible de rapprocher la sténographie moderne de l'écriture arabe ! En fait, ce qui importe dans la comparaison des notations, c'est moins la similitude matérielle des signes que l'identité de leur signification. Or, si la notation byzantine est dans son principe *intervallique* — dans la notation ronde chaque signe ou combinaison de signes désigne un intervalle calculé par rapport au signe précédent et en outre une nuance, — la notation neumatique occidentale est d'ordre *chironomique*, c'est-à-dire qu'elle traduit une ligne mélodique en mouvement, mais sans précision diastématique.

A la fin du tome II, deux corollaires traitent à nouveau la question si souvent agitée des hellénistes de St. Gall, les « ellenici fratres », et le problème des *toni medii* ou tons paraptères introduits en Occident à l'imitation des *echoi mesoi* du chant byzantin. Il aurait fallu distinguer ici, pour l'Occident du moins, théorie et pratique : si la théorie occidentale des tons moyens semble bien inspirée par la théorie musicale byzantine, il faut bien reconnaître que dans la pratique ils n'ont trouvé aucune application. En Orient, quelques pièces ont utilisé les modes moyens, ainsi que l'a montré I. D. Petresco dans ses *Études de paléographie musicale byzantine* (Bucarest 1967, pp. 167 ss.), livre qu'il aurait fallu mentionner en addition ultime dans le présent ouvrage, achevé dès 1966.

Le Ve et dernier livre du second volume, qui pourrait être considéré comme une synthèse d'ensemble, aborde la question de l'origine des neumes en Orient et en Occident : pour C. F. une demi-douzaine d'arguments militent en faveur de l'origine byzantine de la *nota romana*, bien que des différences profondes distinguent le système oriental du système occidental. Mais la date suggérée pour l'origine de la notation latine (pp. 230 ss.), le VIIe siècle finissant, n'est pas acceptable. Les arguments rassemblés par S. Corbin

dans sa thèse de 1957 et repris dans le premier volume de la *Paläographie der Musik nach den Plänen Leo Schrades* ne permettent guère de remonter au delà de l'an 800.

En fin de compte, l'ouvrage de C. F. doit être considéré comme l'exposé d'une thèse personnelle, celle de la « neumatique universelle », plutôt que comme un manuel d'initiation ou un ouvrage de recherche sur la paléographie musicale byzantine : à propos des notations neumatiques latines, aucune discussion sur le classement des écoles de notation ou sur la diversification et l'origine des diverses catégories de notations neumatiques. Néanmoins, l'étude des problèmes relatifs aux notations ne pourront plus à l'avenir être abordés sans discussion préalable des hypothèses de l'A. Une telle discussion dépasse le cadre d'un simple compte rendu : il suffira d'avoir souligné les chapitres qui appellent des réserves.

Si la netteté des facsimilés photographiques n'est pas toujours parfaite, notamment dans les dernières planches où les signes reproduits sont très fins, il faut reconnaître qu'un effort considérable a été fourni par l'imprimeur pour la présentation de ces quelque sept cents pages. On remarquera que l'ouvrage n'est pas édité, au sens précis du terme, mais livré par Bärenreiter : quel sens donner à cette petite nuance ? Au lecteur de s'informer... Souhaitons en tout cas qu'un petit volume d'additions, de corrections et surtout de tables détaillées et de bibliographie permette aux étudiants une utilisatio nrationnelle de cet important ouvrage.

Michel HUGLO.

Terence BAILEY. — **The Processions of Sarum and the Western Church.** Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1971. In-8°, xv + 208 p.

Voici un livre qui arrive à son heure, car il comble une lacune sérieuse dans les répertoires de sources de la monodie grégorienne. En effet, à côté des graduels et antiphonaires qui transmettent les pièces de la messe et de l'office, il existe un livre de chant peu souvent consulté par les musicologues : le processionnal. Déjà, dans l'*Index of Gregorian Chant*, les américains J. R. Bryden & D. G. Hughes avaient regretté de ne pouvoir intégrer les chants de procession dans leur répertoire faute de sources imprimées (cf. *Rev. de musicologie*, 1970, p. 93) : ils n'en diraient plus autant maintenant que l'ouvrage de T. B. est paru...

Mais qu'est-ce au juste qu'un processionnal ? L'A. nous propose une brève définition au seuil de son livre, mais pour aussitôt s'attacher au sort particulier du processionnal de l'église de Salisbury. Suivant le titre, l'A. décrit d'abord les rites, chants et coutumes propres de Salisbury relativement aux processions ; ce n'est qu'en seconde partie qu'il nous décrit les principales processions en usage sur le Continent et qu'il énumère les plus anciens témoins du processionnal, c'est-à-dire les graduels contenant en Appendice les antiennes de procession. Logiquement, le lecteur était en droit de s'attendre à passer du général au particulier, c'est-à-dire de la pratique universelle des processions au rite propre de Sarum : en fait, c'est l'ordre inverse qui lui est offert, si bien que celui qui désirerait s'informer des origines et des sources musicales concernant les processions serait obligé de commencer la consultation du livre par son milieu !...

Les sources du processionnal de Sarum sont classées par dépôts (pp. 4 ss.). Pour Londres, la liste aurait pu être aisément allongée par consultation du catalogue manuscrit concernant les livres liturgiques, tenu à jour par les keepers du British Museum. Notons au passage que le Kyrie en faux-bourdon figurant à la fin du processionnal de Lambeth Palace (ms. nº 438), pour le lundi des rogations, est mentionné dans la chronique de Londres de 1531 : « singing the Litany with faburden » (texte cité en entier par D. Stevens dans *Rev. de musicol.*, 1953, p. 147). Le nom « Willam dudy », lu par T. B. au bas de la page contenant le faux-bourdon, est écrit d'une autre main...

Les sources concernant le processionnal en général sont classées par siècles (pp. 81 ss.) et englobent indistinctement les livres liturgiques et témoins indirects tels que coutumiers, ordinaires et livres des autres familles liturgiques (l'antiphonaire mozarabe est cité, mais non le processionnal ambrosien ou le Manuel de Berold). Or, dans un catalogue ou dans une hand-list de livres liturgiques (notés ou non), c'est la question de localisation qui devrait l'emporter sur la question de date, sinon les témoins d'un même usage — par ex. ici Limoges (ou plus haut Sarum) — se trouvent écartelés et dispersés par la classification chronologique. La distinction par époques ne joue qu'à l'intérieur d'une liste topographique et permet ainsi de déceler dans un même lieu les accroissements et modifications du rite étudié. Pour des raisons différentes, il est inutile de multiplier les mentions de processionnaux propres aux Ordres religieux puisque tous sont identiques à l'archétype de l'Ordre. Ainsi, il aurait suffi de mentionner pour les Dominicains le « Gros Livre » du couvent St. Jacques, rédigé en 1254 (actuellement à Rome, aux Archives du couvent Ste Sabine) et de laisser de côté les copies de ce livre de base.

Pour les processionnaux en général, le lecteur pourra trouver, s'il n'est pas dépourvu de patience, des notices plus complètes dans le *Répertoire des processionnaux manuscrits* qui m'a été confié en 1963 par le R I S M. Enfin, pour les Ordinaires, il sera bon de revoir les témoins cités sur la liste donnée par A. Hänggi (*Der Rheinauer Liber Ordinarius*, Freiburg/Schw. 1957), complétée par A. Jacob (dans *Rev. d'Hist. ecclés.* 1970, pp. 789 ss.), afin de pouvoir consulter pour certains Ordinaires, tel celui de Rouen (p. 84, nº 22), des éditions meilleures que la *Patrologie* de Migne...

Les principales sources, au nombre d'une vingtaine, sont reprises plus loin et mises en tableau (pp. 122 ss.), ce qui permet de voir du premier coup d'œil les sources disponibles pour les grandes antiennes des Rogations qui constituent le fonds essentiel du processionnal. C'est là le principal mérite de l'ouvrage que de s'être attaqué à cette question difficile, d'avoir débrouillé les mélodies empruntées par certaines autiennes à d'autres du même fonds (pp. 144 ss.) et enfin d'avoir comparé leur style à celui des antiennes de la messe ou de l'office.

Une liste des manuscrits cités, une bibliographie soignée — qui déborde quelque peu le sujet de l'A. — et un Index unique où les incipit des pièces étudiées sont mélangés aux matières, terminent l'ouvrage. En appendice, quelques illustrations tirées des gravures du processionnal de Sarum de 1502. L'ouvrage, publié avec l'aide de l'Humanities Research Council du Canada, a été imprimé et relié en Hollande avec un soin digne d'éloges.

Michel HUGLO.

Wulf Arlt. — **Ein Festofzifium des Mittelalters aus Beauvais in seiner liturgischen und musikalischen Bedeutung,** Köln, Arno Verlag 1970, 2 vol. In-8°, 328 et 315 p.

En 1860, Edmond de Coussemaker publiait dans ses *Drames liturgiques,* d'après un manuscrit du British Museum (MS Egerton 2615), l'office de la Circoncision de la cathédrale de Beauvais au xiiie siècle, office liturgique enrichi de tropes, de proses et de conduits, complété ultérieurement de pièces à deux et à trois voix. Depuis, des offices identiques ont été publiés par Ul. Chevalier (Office de la cathédrale du Puy) et par Mgr Villetard (Office de Pierre de Corbeil, pour Sens) ; d'autre part, la fameuse question de la Fête des fous et du conduit de l'âne ont suscité nombre d'articles et d'études. Or, voici que tout le dossier est repris en deux volumes par W. Arlt aux points de vue littéraire, liturgique et musical : un volume d'édition du texte avec transcription des mélodies, commentaire critique des pièces et les divers index ; un volume d'études.

C'est naturellement par l'histoire du manuscrit de Beauvais que débute l'ouvrage de W. A. : ce ms. disparaît de la cathédrale au xviiie siècle, circule en Italie et est enfin acheté en 1883 par le British Museum. L'A. replace le ms. dans le contexte général des autres livres de la cathédrale, fort peu nombreux, et il le compare à l'*Ordo ad peregrinum* édité par H. Omont d'après un autre ms. de Beauvais, aujourd'hui à la Bibl. nationale de Paris (*Bibl. École des Chartes* 1913, pp. 257 ss.). L'A. poursuit (chap. iii) par l'étude des origines païennes de la fête liturgique du 1er janvier, octave de Noël, et sur ses divers adjonctions médiévales qui ont contribué à faire de ce jour la « fête des sous-diacre » ou « fête des fous », avec ses danses cléricales (voir p. 43, n. 3, indications bibliogr.) et le fameux conduit de l'âne (*Orientis partibus*), l'animal étant ici le symbole du sous-diacre (cf. pp. 56 ss.) : les diacres avaient leur fête le 26 décembre, pour la St. Étienne, les enfants de chœur le 28, pour les SS. Innocents ; il restait pour les sous-diacres le jour octave de Noël, qui tombant le premier jour de l'An nouveau, donnait lieu à des réjouissances allant jusqu'à l'excès, que l'autorité ecclésiastique devait sévèrement réprimer au xvie siècle.

L'analyse des différentes Heures de l'Office et de la procession après Vêpres (chap. iv), est suivie de l'étude des tropes du *Benedicamus Domino* entreprise en fonction des sources parallèles de St. Martial et de Normandie (tableau comparatif pp. 178-180 et 205), et enfin d'une dissertation sur le conduit (chap. v). Remarquons au passage que l'A. a retrouvé dans Ovide la source d'un trope de répons nocturne (pp. 105 ss.).

L'analyse de l'office de Beauvais ne saurait être entreprise sans évoquer les offices semblables célébrés à Sens et au Puy, mais encore certains offices particuliers tel que celui du *Codex Calixtinus* de St. Jacques de Compostelle et celui du Prosaire de Laon (chap. vi) : cependant, l'A. passe très rapidement sur l'office du Puy (p. 227), peut-être parce que les mélodies du ms. utilisé par l'éditeur U. Chevalier, sont aujourd'hui perdues : mais il reste une copie du *Prosolarium* du Puy au Séminaire de cette ville (Ms. 7), avec notation sur lignes...

Tout ce qui précède conduit tout naturellement les recherches vers la polyphonie liturgique à Beauvais aux xiie et xiiie siècle (chap. vii). Il faut ici distinguer les pièces dont la partie organale était improvisée sui-

vant les règles habituelles, qui sont désignées par la rubrique « cum organo » (liste, p. 233) et les pièces écrites à 2 ou à 3 voix. Dans le corps du ms., une seule pièce à 2 voix, le conduit *Orientis partibus* (transcr., t. II, p. 104), dont la voix supérieure a été ajoutée de seconde main ; en Appendice, entre l'Office et le Jeu de Daniel qui termine le ms., plusieurs pièces liturgiques à 2 ou 3 voix (t. II, pp. 163-186) que l'A. examine une à une au point de vue harmonique et rythmique. On sait toute l'importance de ces additions pour l'histoire de la diffusion des compositions de l'École de Notre-Dame autour de Paris.

Le premier volume se termine par une bibliographie considérable ; le second volume donne l'index des citations bibliques et la table des manuscrits utilisés ; la table alphabétique des incipit de pièces, l'index des matières et enfin celle des auteurs. Ces tables diverses facilitent beaucoup l'exploitation de toutes les richesses littéraires, liturgiques et musicales engrangées par l'A. avec tant de minutie et de précision. La présentation, sans luxe inutile, est soignée et aérée, d'où consultation aisée. Ainsi, les drames liturgiques rassemblés et publiés par Coussemaker voici plus d'un siècle, se voient repris de nos jours, un par un, par des spécialistes aussi qualifiés que W. Arlt qui nous a fait pénétrer plus profondément dans la compréhension de l'histoire de la musique et du théâtre au Moyen-Age.

Michel HUGLO.

Chanson verse of the early Renaissance. Edited by Brian JEFFERY. — London, 1971. In-8, 272 p. (vente chez l'auteur, Abbotsholme, Rocester, Uttoxeter, Staffs.)

Ce recueil sera précieux pour les éditeurs de chansons françaises de la fin du XVe et du début du XVIe s. En effet, les imprimés et les mss. musicaux de ce temps ont souvent transmis les textes littéraires sous une forme tronquée, quand ils ne donnent pas uniquement un bref incipit. D'où la nécessité, pour les compléter, de recourir aux « livrets » de chansons, publiés tout au cours du XVIe siècle. L'éditeur groupe ici le contenu des plus anciens de ces volumes, publiés à Paris chez la veuve Trepperel entre 1512 et 1525 et chez Alain Lotrian entre 1525 et 1530, certains n'étant plus conservés que sous forme de fragments. Quelques-uns d'entre eux avaient fait l'objet de facsimilés en 1874 (Paris, Baillieu).

L'introduction, l'édition et les notes critiques sont excellentes. Pour environ la moitié des poèmes publiés on connaît une ou plusieurs versions musicales et ce répertoire va de L. Compère à C. de Sermisy et Pierre Passereau. Les concordances sont surtout nombreuses avec le ms. fr. 12744 et le ms. de Bayeux. Certains poèmes permettent d'ajouter les paroles manquantes de pièces de l'*Odhecaton*, comme *Nous sommes de l'ordre de Saint Babouin*. L'ensemble constitue une anthologie de la poésie lyrique prémarotique, irréprochable tant sur le plan de la méthode que de l'information bibliographique.

F. LESURE.

Studien zur klevischen Musik-und Liturgiegeschichte, unter Mitarbeit von Gottfried Göller, Friedrich Gorissen, Michael Härting, Karl Kemper, Gerhard Pietzsch, M. A. Vente, herausgegeben von Walter Gieseler. Köln, Arno-Volk-Verlag, 1968. In-8°, 151 p., pl. (*Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte,* Heft 75.)

Dans le cadre des recherches sur l'histoire musicale en pays rhénans, W. Gieseler publie un recueil d'études consacré à la province de Clèves et aux villes limitrophes. Préfacé par K. G. Fellerer, ce volume rassemble les communications faites au cours d'une session d'études qui s'est tenue à Clèves en 1967.

A l'exception du Dr. M. A. Vente, d'Utrecht, les auteurs sont allemands : F. Gorissen, K. Kemper et l'éditeur de l'ouvrage, W. Gieseler, sont de Clèves ; M. Härting, de Cologne, G. Pietzsch, de Kaiserslautern. Précédés d'un rapport sur la session de travail, les articles se suivent selon l'ordre chronologique des sujets traités.

Le premier de la série, *Zur Musikpflege an den Höfen von Kleve und Jülich,* dû à G. Pietzsch, est une étude sociologique : l'auteur y rassemble le fruit de ses recherches dans les dépôts d'archives de Düsseldorf et de Münster, c'est-à-dire de nombreuses mentions de musiciens, notamment de luthistes, joueurs de cornets, trompettes, organistes, chanteurs rétribués occasionnellement au cours des XIVe, XVe et XVIe siècles. Poussant ses investigations au-delà de Clèves, jusqu'à Juliers, il constate une certaine carence dans les détails concernant les cérémonies et occasions de toutes sortes qui justifiaient l'emploi de ces musiciens. Rien de comparable à ce que l'on trouve, pour la même période, en Bourgogne ou aux Pays-Bas. Mais cette pénurie, considérée dans l'ensemble de la situation politico-économique de ces petits états rhénans, n'est-elle pas, en soi, un document historique, venant appuyer les données de l'histoire générale ?

L'article suivant, *Das Missale plenarium aus Kleve,* est un travail analytique consacré par G. Göller à un groupe de trois manuscrits liturgiques provenant de Clèves et conservés aux Archives d'État de Düsseldorf. Il s'agit des cotes G III, 1, 2 et 3, dont les deux premiers, réunis, constituent un *Missale plenarium,* le troisième étant un *Missale.* En seize pages serrées, G. Göller décrit les manuscrits, leur composition liturgique et musicale, les compare avec d'autres manuscrits de même nature, et tente de les dater d'après les enluminures : celles-ci, dûes probablement à Johannes von Valkenburg, scripteur, notateur et peintre, remonteraient à la deuxième moitié du XIVe siècle.

Vient ensuite un copieux article de F. Gorissen, *Das Stundenbuch im rheinischen Niederland,* sur le Livre d'heures en Pays-Bas rhénan. L'auteur, qui veut aller au fond des choses, remet en question la manière traditionnelle de considérer, avec Lacombe et Leroquais, l'importance relative des divers centres liturgiques. A l'aide de tableaux comparatifs établissant les variantes locales entre les textes utilisés en divers Livres d'heures, il met en relief l'importance du texte de Gert Grote, clerc du diocèse d'Utrecht, et des compilations qui en ont été faites par les chanoines réguliers de la congrégation de Windesheim.

Cette argumentation difficile est présentée avec une clarté qui en facilite la compréhension aux non initiés.

La série des études sur la musique à Clèves se poursuit par un intéressant article de Michaël Härting sur les Chants spirituels en langue allemande de Friedrich Spee (ou von Spee).

Rappelons que, depuis la fin du XVIe siècle jusqu'aux environs de 1630, de nombreux recueils de chants religieux catholiques, en langue vulgaire, ont paru en France, aux Pays-Bas et en pays rhénan, sous la responsabilité des jésuites et des capucins. Inquiétés ou, plutôt, stimulés par le succès du psautier réformé et de ses mélodies, les missionnaires de la Réforme catholique ont publié des chants religieux en langue vulgaire, tantôt adaptés à des airs connus, tantôt pourvus de mélodies originales. A la différence des protestants, les catholiques n'introduisaient pas ces chants dans l'office liturgique ; ils les destinaient au catéchisme, à la « doctrine chrétienne », à la pédagogie dans les collèges ; ils visaient même à les faire pénétrer, comme divertissements pieux, en divers milieux, tant mondains que ruraux. Parmi les jésuites les plus actifs en ce domaine, citons, pour la France, le P. Michel Coyssard, pour l'Allemagne, le P. Friedrich Spee von Langenfeld. De son vivant, ce dernier devait son renom à l'audace de la campagne qu'il a menée contre les procès de sorcellerie, bien plus qu'à ses talents de poète. C'est d'eux cependant que l'on s'occupe aujourd'hui.

Dès 1885 l'historien du chant religieux catholique en langue allemande, Bäumker, s'est intéressé aux chants spirituels de Spee, auquel il attribue une centaine de poésies éparses dans un recueil anonyme à l'usage des jésuites, publié à Cologne en 1623. Ce recueil a malheureusement disparu, ce qui rend difficile l'établissement d'une liste exhaustive des *Lieder* de Spee. Depuis lors, de nouvelles recherches ont été faites par J. Gotzen, en 1928 : cent nouvelles poésies religieuses, anonymes, lui sont attribuées. L'auteur du présent article pousse ses investigations vers les lieux où Spee a professé, notamment Würtzburg ; les recueils de chants spirituels étant presque entièrement anonymes, c'est sur une étude de style que sont basées les nouvelles attributions, qui se situent principalement en deux *Liederbücher* publiés en 1621 et 1622.

Si les hypothèses avancées par M. Härting sont justes, le recueil perdu ne serait qu'un choix et un remaniement de chants spirituels publiés antérieurement. Comme en toute attribution basée sur l'analyse du style, un léger doute flotte autour des conclusions, évidemment.

Sous le titre de *Gedanken über Orgelbau und Orgelgeschichte am Niederrhein*, le Dr. Vente énumère ensuite une longue liste de facteurs d'orgues allemands ayant œuvré aux Pays-Bas depuis le XVIe siècle jusqu'à la fin du XIXe. Le courant venu de l'Est s'est interrompu de 1550 à 1620 environ, pendant la période d'éclat de la facture néerlandaise, pour se rétablir en suite, non sans perdre un tant soit peu en qualité.

Les deux derniers articles rendent compte de l'activité musicale à Clèves au cours des temps modernes. L'un, dû à W. Gieseler, relate les circonstances de la vie musicale dans la ville. Ainsi que l'annonce le titre, *Bürgerliche Musikpflege in der Stadt Kleve seit 7196 bis zur Gegenwart*, on y trouve l'histoire des sociétés chorales, des orchestres, les dates des concerts les plus importants, les échanges musicaux avec l'étranger, etc. Dans le dernier article, *Die Stadthallen-Konzerte seit 1965*, les programmes sont donnés en détail, montrant la vitalité de la musique dans une ville de médiocre importance.

On ne saurait trop souligner l'intérêt que présentent des études de ce

genre, centrées autour d'une province ou même d'une ville. Car c'est de l'ensemble de tels travaux d'intérêt local que s'ébauche et se précise la carte musicale de tout un pays.

Denise LAUNAY.

Eckhard NOLTE. — **Johannes Magirus (1558-1631) und seine Musiktraktate.** Marburg, Görich & Weiershäuser 1971. In-8°, 333 p. (Studien zur hessischen Musikgeschichte herausgegeben von Heinrich Hüschen.).

Le nom du Cantor Jean Magirus (1558-1631) a été mentionné en France dès 1623 par Mersenne, puis par S. de Brossard (1703) et enfin par Fétis (1863). Le Cantor du Catharineum de Brunswick, devenu en 1594 curé de St. Blaise, a écrit deux traités de Musique imprimés en 1596 (rééd. en 1611) et en 1619 : les exemplaires conservés sont recensés par Fr. Lesure (*Écrits imprimés concernant la musique* [R I S M], p. 526) et par Eckard Nolte dans le présent ouvrage (pp. 54 ss.) consacré à la biographie de Magirus et à la réédition de son traité imprimé en 1596. Après la biographie minutieusement retracée d'après toutes les sources disponibles (portrait en frontispice), l'A. présente, analyse et réédite l'*Ars musica,* en reproduisant dans leur notation originale les exemples choisis par Magirus. On remarquera plus particulièrement dans cette introduction la liste des sources théoriques utilisées par le Cantor (pp. 79 et 171-177), la table des Kirchenlieder mentionnés (table, p. 169) et les remarques sur les exemples empruntés aux œuvres de R. de Lassus, Clemens non Papa, N. Gombert, Crécquillon et bien d'autres (voir p. 152). La bibliographie comprend une liste de traités des XVe et XVIe siècles (pp. 171 ss.) et la littérature du sujet (pp. 178 ss.). A la fin, quelques facsimilés de l'éditio princeps et de l'écriture de l'auteur. L'édition du texte avec ses exemples musicaux et son Index occupe la seconde partie du livre d'E. N. : ainsi, voici rediffusé un traité qui n'était accessible que dans l'édition originale conservée dans quelques bibliothèques. Le texte est transcrit en caractères modernes, mais les exemples ont été reproduits en offset. Après l'exposé classique de la théorie, en deux parties (pars elementaria, pars harmonica), Magirus a ajouté une *Disputatio de Modis* qui a été suscitée par le *Dodecachordon* du Glaréan, H. Loriti.

Michel HUGLO.

Bénigne de BACILLY. — **A Commentary upon The Art of Proper Singing.** Remarques curieuses sur l'art de bien chanter, 1668. Translated and edited by Austin B. Caswell. New York, The Institute of Mediaeval Music, 1968. In-8°, XXIV-224 p.

Dans une série de publications consacrée à des traductions en langue anglaise de théoriciens de la musique est paru le traité de Bacilly sur l'*Art de bien chanter* (édition de 1668). Souvent cité, rarement étudié de près, cet ouvrage est l'un des quelques témoignages qui nous soient parvenus du XVIIe s. sur la façon de chanter en France et plus particulièrement à Paris. Les méthodes, par exemple, de Millet, de Parran, de Denis, de Lemaire, consacrées au chant, donnent surtout des éléments de solfège et des tableaux

d'ornements ; plusieurs traités destinés à des instruments contiennent aussi des indications applicables à l'interprétation de la musique vocale. L'intérêt du livre de Bacilly, non seulement pour les amateurs de son époque, ainsi qu'en témoignent les rééditions successives, mais pour nous, est dû à son côté pratique, aux « recettes » qu'il donne pour exécuter, dans un style raffiné, les airs à la mode dans les années 1660 et au-delà. C'est enfin un témoignage de plus d'une certaine musique de salon.

Il faut donc louer Austin B. Caswell d'avoir mis à la disposition des chercheurs et des interprètes un document d'importance et surtout de l'avoir rendu immédiatement utilisable en conservant la pagination originale à côté de la moderne, en paginant la table des matières dressée par Bacilly et enfin en insérant à leurs places respectives les exemples musicaux.

Bacilly, en effet, renvoie son lecteur à des textes, sans rien lui fournir d'autre que quelques paroles sans musique : c'est parfois un incipit, parfois un vers ou un fragment de vers, pris soit dans les deux volumes in-octavo publiés par ses soins, soit dans le volume in-quarto (de Lambert), soit dans quelque « air connu de tout le monde ». Il ne cite un nom d'auteur que par exception. Il y avait donc pour A. B. Caswell un travail minutieux de « reconstitution » à faire.

Sous son habit moderne, soigné et même élégant, le traité de Bacilly a conservé son côté pratique : l'édition américaine est claire et facile à consulter. Il se présente précédé d'une Introduction générale sur le chant et l'improvisation à l'époque baroque, sur le traité en particulier, résumé et brièvement commenté. Pas d'appareil critique, peu de bibliographie. Caswell donne cependant une liste des recueils dans lesquels il a puisé les exemples musicaux, avec les cotes des bibliothèques où ils sont conservés. Une question : quel est le recueil intitulé *Airs à voix seule*, sans autre indication ? D'autre part, le Ms 3043 de Lambert est conservé à la Bibliothèque de l'Arsenal et non à la Bibliothèque Nationale. Il existe d'ailleurs plusieurs recueils au Département de la Musique de la Bibl. Nat. (Vm^7 295, Vm^7 501, Vm^7 503, Vm^7 513, notamment), dont il aurait pu se servir. Quelques erreurs de Caswell dans les renvois à la table d'abréviations (pp. 149, 168, 170, pagination originale) et quelques omissions : les fautes commises par Bacilly dans ses propres références pouvaient être rectifiées (pp. 149, 150, 168-169) et les exemples musicaux aisément retrouvés ; d'autres airs figuraient dans des recueils connus de Caswell et n'ont pas été transcrits (XI. Livre de Ballard, 1668, exemple de la p. 123 ; les deux livres in-octavo et celui de Lambert, exemples de la p. 308 ; le livre de Lambert in-quarto, exemple de la p. 310, etc.) ; d'autres exemples ont été passés sous silence, malgré leur importance (pp. 285 et 315).

On peut regretter que, ayant apaisé une partie de notre curiosité au sujet de ces exemples que Bacilly citait sans les publier, Casw. ne l'ait pas entièrement satisfaite en donnant les noms des auteurs et même ceux des poètes. Il se dégagerait une image plus vivante du milieu dans lequel évoluait Bacilly, milieu attiré par la littérature autant que par la musique.

La transcription des citations musicales est en général faite avec soin, donnant la basse chiffrée et la notation originale ainsi qu'une interprétation en notation moderne quand c'est nécessaire. Des nuances d'interprétation musicale semblent avoir échappé au transcripteur : p. 141, Bacilly mentionne le « coup de gosier » — ce que nous appellerions un « mordant » — qui doit accompagner le port de voix ; il faudrait le transcrire comme le

reste. Pp. 147-148, Bacilly préconise la suppression du port de voix comme « plus à propos » ; pourquoi rétablir cet ornement dans la transcription ? De même, pp. 152-153. Plusieurs essais d'équivalences d'exécution en notation moderne peuvent être discutés (pp. 142, 145, 161, air « Après mille rigueurs » *in extenso*, 168, 198), mais chacun sait combien ces sortes d'équivalences sont difficiles à trouver et restent peu satisfaisantes...

Quant à la traduction du texte proprement dit, un critique américain (Owen Jander, Wellesley College) lui reproche à juste titre d'avoir conservé trop de mots français dans le texte, sans aucune traduction ni explication, ce qui rend certains passages obscurs pour un lecteur anglophone. Elle témoigne pourtant, dans l'ensemble, d'une bonne compréhension du français du XVIIe siècle ; adroitement, elle fait appel à des périphrases ou à des équivalences lorsque le terme propre manque en anglais. Ce parti conduit parfois Casw. un peu loin du texte original et sa traduction, trop prolixe, devient alors une sorte de glose. Il lui arrive même de frôler l'inexactitude, comme, par exemple, aux pp. 31 et 41 de l'édition américaine (Bacilly, pp. 65 et 88) ; d'autres passages, comme celui de la p. 52 (Bacilly, p. 117), sont simplement résumés.

En dépit de ces quelques réserves, l'édition de Bacilly par Caswell mérite des éloges et rendra de grands services, d'autant qu'un fac-similé du même traité, mais dans son édition de 1679, vient de paraître à Genève chez Minkoff.

J. BRAN-RICCI.

Jacques CHAILLEY. — **L'Art de la Fugue de J. S. Bach.** Paris, Alphonse Leduc, 1971. In-8°, 89 p.

Les seize versions existantes ne lui ayant pas donné entière satisfaction, l'auteur a entrepris à son tour un nouveau classement des pièces de l'*Art de la Fugue*. Cet ouvrage constitue le numéro 1 d'une collection d'explications de textes musicaux, dirigée par Jacques Chailley.

La première partie, intitulée *Introduction*, est consacrée à l'œuvre, sa nature, son plan, son histoire et aux discussions musicologiques qui en découlent, le dernier chapitre est le plus important, puisqu'il aborde les différents manuscrits, les problèmes d'autographisme, l'édition originale, les énigmes sur la terminaison de l'ouvrage et propose un nouveau classement. Des tables de concordances entre les dix-sept versions concluent cette première partie.

La deuxième partie, *Analyse de l'œuvre*, est entièrement réservée à l'analyse des différentes pièces qui justifie les intentions de Jacques Chailley.

Un appendice réunit une étude discographique succincte par Christine Prost, un glossaire des termes techniques, un portrait de J. S. Bach par E. G. Haussmann et onze facsimilés-musique (Pour d'autres détails, cf. *Revue de Musicologie*, t. LIII, 1967, n° 2, pp. 110-136).

En établissant un nouvel ordre des pièces de l'*Art de la Fugue* de J. S. Bach, J. Chailley semble donner une nouvelle preuve des principes fondamentaux qui déterminent cette œuvre de « musique abstraite », sans programme, ni texte.

Un de ces principes est *la Logique* dans le sens de la pensée philosophique de Leibniz, suggérée par Aristote. L'autre est *la Combinatoire*, c'est-à-dire

la conception d'un système mathématique, élaboré par Raymond Lulle (c. 1234-1316) dans son traité *Ars Magna* (1305-1308), repris par le Père Athanase Kircher dans son *Ars Magna sciendi sive Combinatoria* (1669) et par Leibniz dans son *De Arte Combinatoria* (1663), ici, pour l'Art de la Fugue dans le sens « combinaisons des catégories ».

Ces deux éléments de la pensée leibnizienne permettent à Louis Conturat de conclure : *La combinatoire est la logique de l'invention*, conclusion également applicable à J. S. Bach. (L. Conturat, *La Logique de Leibniz*, Paris, 1901, Chap. II).

La relation de Leibniz et de Bach est aisée à établir : Bach était aussi membre de la Société Mizler, académie fondée à Leipzig d'après les idées de Leibniz. En 1754 celle-ci publia dans sa *Musikalische Bibliothek* le célèbre nécrologe (cf. *Bach-Jahrbuch*, 1920, p. 11) relatif à la mort de Bach, rédigé par son fils C. Ph. E. Bach et J. F. Agricola. Ce nécrologe représente pour J. Chailley une preuve historique importante (p. 13 et p. 30) pour défendre sa thèse concernant le plan (p. 7) conçu par Bach pour *l'Art de la Fugue*.

Helga MEINARDI.

Hans-Rudolf DÜRRENMATT. — **Die Durchführung bei Johann Stamitz (1717-1757).** Beiträge zum Problem der Durchführung und analystische Untersuchung von ersten Sinfoniesätzen. Bern und Stuttgart, Paul Haupt, 1969. In-8°, 155 p. (Publikationen der schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie II, Vol. 19).

Cette thèse, précise l'auteur dans son avant-propos, constitue la première étape d'un projet plus vaste, qui consistera à comparer, du point de vue de cette section de la « forme-sonate » appelée « développement » (en allemand : *Durchführung*), les principaux centres musicaux de l'Europe des années 1750 : Berlin, Dresde, Mannheim, Vienne, l'Italie et Paris.

L'entreprise, selon nous, présente un double intérêt : historique, d'abord, parce que nous n'avons encore qu'une vue superficielle et fragmentaire de la période de formation du style dit « classique » ; méthodologique, ensuite, car nous manquons d'outils analytiques nous permettant de saisir, sans dogmatisme ni schématisme, les formes musicales vivantes.

La première partie de l'ouvrage est consacrée au problème général du développement, qui n'a jusqu'à présent suscité que peu d'études particulières ; l'auteur en cite onze et donne de chacune un bref commentaire, faisant ainsi apparaître le défaut essentiel de la plupart de ces recherches, par ailleurs souvent intéressantes : le manque de méthode.

Le terme même de *Durchführung* est loin d'être clair aujourd'hui. Jusqu'en 1770 environ, les théoriciens de la musique l'appliquent exclusivement à la fugue ; ils ne l'emploieront que très progressivement à propos de la « forme-sonate » (cette notion de « forme-sonate » n'apparaît elle-même qu'au cours du premier tiers du XIXe siècle), généralement sans préciser davantage les raisons qui les poussent à utiliser le même terme pour décrire deux types de compositions si différents. L'ambiguïté du terme demeure tout au long du XIXe siècle, et, s'il s'applique aujourd'hui essentiellement, sinon uniquement à la « forme-sonate », son contenu demande à être beaucoup précisé. Pour atteindre ce but, l'auteur propose un certain nombre

de directions de recherches : la technique du développement (travail thématique, forme, harmonie, dynamique, rythme, technique instrumentale) ; l'origine, ou plutôt les origines du développement (à la source de cette technique particulière doivent se trouver plusieurs formes ou genres musicaux, d'époques différentes) ; sa fonction, qu'il faudrait étudier d'un triple point de vue esthétique, formel, et harmonique ; sa longueur, de façon à évaluer son importance, relativement aux autres sections de la « forme-sonate » ; enfin, l'étude des épisodes de type « développement » qui figurent dans d'autres compositions que des fugues ou des sonates.

Après cette première partie d'ordre général, l'essentiel de l'ouvrage est constitué par l'analyse d'un échantillon de trente symphonies de J. Stamitz, ou, plus exactement, du développement formant la section centrale du premier mouvement de ces trente symphonies. Un premier chapitre présente quelques remarques méthodologiques, puis dresse un rapide bilan des recherches menées jusqu'à présent sur les symphonies de J. Stamitz, en particulier sous le rapport du développement (tous les musicologues ne reconnaissent pas l'existence d'un véritable développement chez Stamitz). Vient ensuite un catalogue thématique, assez complet et clairement présenté, des trente symphonies étudiées.

L'analyse elle-même s'attache à l'étude d'un certain nombre d'éléments du développement de ces symphonies, à savoir : le début, puis la fin du développement, du point de vue de l'harmonie et du matériel thématique ; le matériel utilisé au cours du développement, ainsi que sa mise en œuvre ; la construction du développement (sa « forme ») ; enfin, sa structure harmonique. Ce qui concerne la technique instrumentale est volontairement laissé de côté, l'auteur estimant que ses recherches dans ce domaine n'ont pas donné de résultats généralisables.

Pour chacune de ces rubriques, les résultats sont présentés en quelque sorte sous forme de statistique : des tableaux très clairs font apparaître la fréquence d'apparition de tel ou tel phénomène. Par exemple, les résultats consignés sous la première rubrique (début du développement) montrent en particulier que, dans la totalité des œuvres étudiées, le développement commence sur la dominante ; qu'il débute par le premier thème dans les deux tiers des cas ; qu'une coupure, marquée à la fois par un silence et une double barre de reprise, sépare l'exposition du développement dans un peu plus de la moitié des symphonies (seize sur trente), tandis que, pour neuf d'entre elles, exposition et développement s'enchaînent sans coupure.

Six pages sont enfin consacrées à une tentative de synthèse et d'interprétation de ces résultats. Tentative décevante : nous nous trouvons en présence non d'une véritable synthèse, qui aurait été ici tout à fait indispensable, mais d'un résumé reprenant, avec moins de détails mais sous les mêmes rubriques, les résultats présentés auparavant. Les quelques phrases qui tentent de définir, à partir de l'étude statistique précédemment menée, les caractères essentiels du premier mouvement de symphonie chez J. Stamitz, sont généralement pauvres et n'apportent guère d'éléments nouveaux. A titre d'exemple : le schéma est tripartite, malgré la présence parfois sensible du plan binaire de la sonate baroque ; à l'intérieur de ce schéma, le poids essentiel réside dans l'exposition, tandis que le développement et la réexposition sont d'importance sensiblement égale (proportions générales, d'après le nombre de mesures : exposition = 44 % ; développement = 27 % ;

réexposition = 29 %) ; la diversité de structure des développements ne permet pas de les réduire à un schéma unique, etc.

La conclusion de l'ouvrage, qui tente de définir en deux pages la fonction du développement chez J. Stamitz, est elle aussi décevante et rien moins qu'originale.

A notre avis, la partie la plus intéressante de cette thèse en est l'appendice : répartissant les trente symphonies en deux groupes chronologiques (avant 1750 ; après 1750), l'auteur essaie de voir si les résultats de son analyse concordent avec cette division chronologique ; autrement dit, si le développement peut fournir un critère de datation d'une symphonie, ou au moins une indication dans ce sens. La tentative est intéressante, et ses résultats sont encourageants, même si, pour cette répartition en deux groupes (douze symphonies dans le premier, dix-huit dans l'autre), les critères ne nous semblent pas avoir été choisis avec toute la rigueur nécessaire.

Cette absence de rigueur dans le choix, la définition et l'utilisation des termes se retrouve en plusieurs endroits ; le choix de ces trente symphonies paraît lui-même arbitraire, et rien ne permet d'affirmer que cet échantillon est tout à fait représentatif de l'œuvre symphonique de J. Stamitz.

Mais cela est en somme secondaire, et le travail, dans son ensemble, a été sérieusement mené. Les limites d'une telle étude ne tiennent pas à ces détails, ni au sujet étudié ici ; elles tiennent à la méthode d'analyse utilisée qui, comme l'écrivait récemment F. Lesure, considère « l'œuvre musicale comme un objet statique et non comme un objet en mouvement »[1]. Par exemple, il aurait été indispensable, nous semble-t-il, de *mettre en rapport* les résultats obtenus dans les différentes rubriques mentionnées ci-dessus, c'est-à-dire de voir si certains traits communs observés *séparément* (début, fin du développement, forme, harmonie, etc.) se retrouvent *ensemble* dans plusieurs symphonies, mieux encore, de voir comment *se combinent* ces éléments.

L'auteur nous présente ici un exemple, bien fait, de ce que l'on a coutume d'appeler « analyse » et qui n'est au mieux qu'une description des différentes composantes de l'œuvre musicale, ne permettant en aucun cas de saisir *son fonctionnement* dans le temps. Au mieux, l'œuvre est ainsi parfaitement démontée, si bien démontée qu'elle n'existe plus.

Ces méthodes traditionnelles d' « analyse », qu'une bonne partie de la critique littéraire a abandonnées depuis plusieurs années, il semble que certains musicologues commencent eux aussi à les mettre en cause et à chercher à l'aide d'autres sciences humaines, sociologie et linguistique en particulier, des voies nouvelles d'approche de la musique. Si l'on veut sortir de l'impasse, cette recherche paraît indispensable, et urgente.

Jean GRIBENSKI.

MOZART. **Briefe und Aufzeichnungen.** Gesamtausgabe herausgegeben von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg gesammelt von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch auf Grund deren vorarbeiten erläutert von Joseph Heinz Eibl. Band V : Kommentar I/II. 1755-1779 [VI :

---

1. Compte rendu in *Revue de Musicologie* LVI/2, 1970, p. 245.

Kommentar III/IV. 1780-1857]. Kassel, Bärenreiter, 1971. 2 vol. In-8°, 631 p. — 728 p.

Il n'aura pas fallu dix ans pour achever cette monumentale Correspondance de Mozart. Aux quatre volumes contenant les lettres viennent s'ajouter deux volumes de notes et commentaires que les deux promoteurs de l'entreprise — W. A. Bauer et O. E. Deutsch — n'auront pu achever avant leur mort. Il s'agit, on s'en doute, d'un travail de haute érudition : tous les personnages cités sont minutieusement identifiés, des textes annexes publiés, les monnaies, les lieux, les institutions font l'objet d'éclaircissements qui situent les circonstances de la vie du musicien par rapport à son temps. A défaut d'un compte rendu circonstancié, on peut se faire une idée des résultats obtenus en constatant que le seul séjour de Mozart à Paris en 1778 nécessite une vingtaine de pages. Il ne reste plus qu'à attendre le volume d'index, indispensable pour se retrouver commodément dans cette accumulation documentaire.

On ne peut que déplorer qu'après en avoir admis le principe, une grande maison d'éditions française ait finalement renoncé à publier une traduction de cet instrument de travail exemplaire.

F. LESURE.

P. ČAJKOVSKIJ. — **Literaturnye proizvedenija i perepiska.** Polnoe sobranie sočinenij, Tom XII, podgotovlen L. V. Muzylevoj i S. S. Muravič ; Tom XIII, podgotovlen N. A. Viktorovoj i I. S. Poljakovoj. — Moskva, Muzyka 1970-1971. 2 vol. in-8°, 596 p. — 636 p., port., facs., ill., musique (Trudy Gosudarstv. doma-muzeja P. I. Čajkovskogo. [Œuvres littéraires et correspondance, Œuvres complètes, t. XII et XIII.]

En éditant, dans cette revue même (1968, LIV, 1), quelques lettres françaises de Č. et en commentant, au Colloque de Saint-Germain, le thème : Č. et le XIXe s. (*Acta musicologica* 1970, XLII, 1 et 1971, XLIII, 2), j'avais déjà cité, en passant mais à plusieurs reprises, la publication en question. Il serait peut-être utile, à l'occasion de la récente parution de ces deux nouveaux volumes, de la présenter un peu plus en détail.

La « Correspondance » de Č. — en réalité, ce ne sont jusqu'ici que des lettres (et quelques documents) écrits par Č. lui-même — constitue la deuxième série de ses « Œuvres complètes », la première étant consacrée à la musique proprement dite, la seconde aux « Œuvres littéraires ».

Les « Œuvres musicales » ont certes un classement rigide (Musique de théâtre, partitions ; M. symphonique, partitions ; M. pour voix ou instruments solistes et orch., partitions ; M. de chambre ; M. vocale avec ou sans piano ; M. pour p. ; Divers) et une numérotation continue, mais paraissent très irrégulièrement — c'est le sort de la plupart des grandes séries d'Œuvres complètes — et font surtout figurer la même œuvre dans des groupes d'œuvres différents, selon qu'elle est en partition, sous forme de chant et piano, ou réduite pour le piano seul (ainsi trouve-t-on *Evgenij Onegin* aussi bien dans la « Musique de théâtre », que dans la « Musique pour voix avec ou sans piano » et la « Musique pour le piano seul »), sous différents numéros, à des dates imprévisibles. Un plan général, groupant les œuvres par genres et établi d'avance, aurait grandement facilité les recherches.

Quant aux « Œuvres littéraires », elles débutent en 1957 par le t. III A (Traité et Manuel abrégé d'harmonie) — nous ne savons pas ce que contiendront les t. I, II et IV (probablement ses articles de critique musical, ses journaux, ses carnets), et s'il y aura un t. III B — et entament avec le t. V (1959) l'édition des lettres de Č., dont on dénombrait en 1957 plus de 5 000. La plupart de ces lettres étant la propriété du Musée Č. à Klin (près de Moscou ; dernière demeure du musicien), c'est ce Musée qui a été chargé de l'opération : inventaire des lettres retrouvées jusqu'ici (originales, en copies, en photocopies, déjà éditées) ; recherche de nouvelles sources [1] ; l'édition elle-même ; l'appareil critique indispensable ; nombreuses tables. Le rédacteur responsable de la publication est actuellement V. A. Kiselev.

Les règles pour l'édition de ces lettres, adoptées dès le premier volume, ont été jusqu'ici strictement maintenues. Les volumes peuvent embrasser plusieurs années (V : 1848-1875), deux (VI, XII, XIII), ou une seulement (VII-XI). La numérotation des lettres est continue. Les documents, donnés en annexe, ont une numérotation propre. Une très brève préface indique le nombre de lettres contenues dans le volume concerné (déjà publiées ; éditées pour la première fois) et relève l'intérêt qu'elles présentent.

Nous regrettons que l'orthographe, la ponctuation et les fautes de l'original aient été partout « modernisés » et certaines coupures [?] faites. Les autres signes typographiques sont conformes aux usages. La datation des lettres a été soigneusement vérifiée, corrigée ou ajoutée, s'il le fallait. Les éditeurs ne donnent aucune description matérielle (papier, chiffres, adresses, etc.) des lettres, mais définissent le genre de l'écrit, précisent le lieu de dépôt, donnent la référence des publications éventuelles. Les commentaires, placés à la suite de chaque lettre, ce qui facilite grandement leur lecture — je trouve l'usage, souvent adopté, de réunir tous les commentaires à la fin du volume très incommode —, concernent surtout Č. lui-même, ses déplacements, ses œuvres, leur exécution, l'absence de telle ou telle lettre, de documents, de portraits, etc. que le texte mentionne. Les commentaires se rapportant aux destinataires des lettres (commentaires très précis, énumérant entre autres le nombre de lettres écrites ou reçues), ou bien aux noms, établissements, lieux, œuvres cités sont rejetés à la fin et forment plusieurs tables. Les lettres rédigées dans une langue autre que le russe (principalement en français) sont reproduites en version originale, suivie d'une traduction. L'iconographie est abondante, intéressante, instructive (portraits, facsimilés, lieux de séjour, scènes de théâtre, etc.), mais les reproductions généralement médiocres. Une bonne photographie de Félix Mackar [dédicacée] ; le Département de la musique n'en possède aucune.

Cette immense correspondance — une des plus riche que je connaisse, et qui en est à son neuvième volume — est d'un intérêt exceptionnel. Non seulement pour la biographie du musicien et l'histoire de son œuvre, mais tout aussi bien pour le climat social et culturel, russe et étranger, dont il a pu subir la bonne ou la mauvaise influence, pour la musique de son temps. Cela tient beaucoup à la personnalité de l'auteur, à la spontanéité — malgré l'esprit de dissimulation souvent trop manifeste — de ses réactions :

---

1. Quelquefois combien difficile. Toutes les lettres aux Laroche par exemple, d'un intérêt primordial, ont été vendues par la famille à deux antiquaires, sont dispersées par petits paquets ou restent inaccessibles.

humaines, musicales, esthétiques ; au nombre de gens qu'il avait connus, fréquentés ; au nombre, et souvent à la qualité de ses correspondants. Le ton de ses missives est toujours enjoué, la forme pittoresque. On peut difficilement s'empêcher de vivre, jour après jour, la vie quotidienne de cet homme qui a hâte de tout vous apprendre et qui ne sait — souvent malgré lui — rien vous cacher. Et ces nouveaux tomes XII et XIII de sa « Correspondance » ne sont qu'un chaînon, une page de plus de l'existence agitée de l'homme et de l'artiste, indissolublement liés.

Il me reste à faire quelques remarques sur les lettres du tome XIII que j'avais moi-même publiées ici. Comme toujours dans ces cas on devient particulièrement chicaneur. La transcription, par leurs éditeurs russes, du texte de ces lettres françaises est dans l'ensemble très correcte et précise. Faut-il leur en vouloir d'avoir voulu, encore une fois, « moderniser » l'orthographe et la ponctuation de Č. [pourquoi pas aussi son style, après tout ? il en aurait eu rudement besoin pourtant], pour en arriver à corriger certaines fautes, à laisser d'autres, ajouter de nouvelles ? Pourquoi omettre, çà et là, les particularités graphiques typiques pour l'auteur ? Pénible aussi la manie — la préface annonce le contraire pourtant ? — de résoudre scrupuleusement toutes les abréviations, même courantes (Mr. ; S.M. l'Empereur) ou courantes à l'époque (Vs = Vous), ce qui défigure passablement le texte original. Ce qui nous choque également, c'est la façon non habituelle de se servir des signes typographiques : transcrire les mots soulignés par des caractères espacés (au lieu d'italiques) ; soulignés deux fois par des italiques espacés (au lieu de majuscules) ; mettre tous les titres, même ceux qui sont déjà en italiques, entre guillemets. La traduction des lettres est, elle aussi, partout très correcte, quelques gaucheries du traducteur exceptées, ou des expressions typiquement française mal rendues.

Personnellement, je regrette que certains de mes propres commentaires, que je considérerais comme utiles même dans une édition russe, n'aient pas été pris en considération. On aurait évité ainsi, par exemple, de faire diriger la *Tempête* aux « Concerts russes » de 1878 par Colonne (c'était N. Rubinstein), ou de laisser M[lle] Silberger jouer le *Concerto* le 20 au lieu du 29 novembre 1885. Ceci ne m'empêche pas de reconnaître, très humblement, d'avoir oublié de souligner *un* nom, d'avoir mal lu *une* date et *un* nom, de n'avoir pas su rectifier *une* fausse date et de n'avoir surtout pas eu à ma disposition, pour certains de mes commentaires, les documents que mes collègues russes avaient sous la main.

N. Rimskij-Korsakov. — **Literaturnye proizvedenija i Perepiska.** Polnoe sobranie sočinenij, tom VII, prigotovlen A.S. Ljapunovoj i E.E. Jazovickoj (†). — Moskva, Muzyka 1970. In-4°, 472 p., port. et facs. h. t., musique. [Œuvres littéraires et correspondance, Œuvres complètes, t. VII].

Si la forme de cette publication, sa présentation, sa technique, sont très voisines de celle que je viens d'analyser précédemment (Čajkovskij) — elles ont d'ailleurs le même rédacteur responsable, V. A. Kiselev — ces deux Correspondances diffèrent considérablement l'une de l'autre. Avec la première, nous étions en face d'un journal parlé, en face d'une confession à multiples facettes. La seconde, nettement plus austère, nous restitue une série de dialogues. R.-K. s'y entretient, tantôt avec son maître, ses condisciples, ses coéquipiers, ses amis (t. V ; Balakirev, Borodin, Cui, Musorgskij,

V. V. et D. V. Stasovy [1]) ; tantôt avec ses deux élèves préférés, Ljadov et Glazunov (t. VI). Cette conversation déborde le cadre familier et prend une allure plus générale, lorsque dans le t. VII, que nous analysons ici, apparaissent d'abord Čajkovskij et Taneev, et se présente ensuite une kyrielle d'élèves de tout acabit [2] : des compositeurs de renom (Čerepnin père, Grečaninov, Ippolitov-Ivanov, Arenskij, Spendiarov), des musiciens de moindre envergure (Akimenko, V. P. Kalafati, Boris Levenson), un critique musical et musicographe connu (A. V. Ossovskij), une pianiste réputée (M. N. Barinova), des obscurs (I. F. Tjumenev — occasionnellement aussi son librettiste, P. I. Molčanov, I. I. Černov), un directeur de conservatoire malchanceux (A. R. Berngard, obligé de démissionner en 1905, à la suite d'un conflit avec R.-K. et le groupe de professeurs qui le soutenait), un des administrateurs de la Fondation Beljaev (N. V. Arcybušev), son gendre enfin, Maximilien Steinberg, compositeur, pédagogue, mémorialiste.

Une de ces élèves disait de lui dans ses souvenirs [inédits ; Institut du théâtre et de la musique, Léningrad] : « il nous parlait d'une façon concise, laconique, quelque peu saccadée ». C'est également le style de ses lettres. Rares sont, chez lui, les moments d'intimité ou d'abandon. Un bref salut, quelques nouvelles sommaires, une formule de politesse à la fin ; le reste est consacré à des analyses techniques, à des conseils professionnels de toute sorte, à des rendez-vous fixés ou décommandés, à des questions relatives aux concerts, œuvres, éditions, projets ; quelquefois à des jugements esthétiques : R. Strauss, qu'il ne peut pas sentir, d'Indy (?), H. Wolf, Debussy.

Cette manière de faire déteint, dirait-on, sur ses correspondants, qui, eux aussi, parlent surtout « affaires » ; même Čajkovskij, pourtant généralement si primesautier, si impulsif. Mais comme toute correspondance d'artistes celle-ci est un document unique pour nous aider à déchiffrer un caractère, un homme, une vie, une époque. Ceci d'autant plus que chaque correspondance — elles sont toutes divisées en chapitres — est précédée d'une notice, quelquefois brève, mais toujours exhaustive, consacrée au correspondant lui-même, sa biographie, son œuvre, ses rapports avec le maître, l'arbitre. Car c'est surtout sous ces traits-là que R.-K. apparaît dans ces entretiens, et quel que soit son interlocuteur.

M. A. Balakirev i V. V. Stasov. — **Perepiska.** (Red.-sostavitel', avtor vstupitel'noj stat'i i kommentariev A. S. Ljapunova.) Tom 1 (1858-1880) — 2 (1881-1906). — Moskva, izdat. Muzyka 1970-1971. 2 vol. in-4°, 488 p. — 424 p., portr. et facs. h. t., musique. [Correspondance, t. I-II].

La publication, définitive [3], de cette correspondance a été confiée à la

1. En annexe : deux lettres de R.-K. à L. I. Šestakova, sœur de Glinka, deux courts billets à un chanteur amateur, familier du groupe, V. V. Vasil'ev ; une correspondance entre V. V. Stasov et les sœurs Purgold, dont la cadette devint la femme de R.-K. ; quelques lettres de Borodin à cette dernière.
2. Dix-neuf seulement — heureusement ou malheureusement ? — sur deux cents. Et la correspondance avec Stravinskij ?
3. A deux reprises, en 1917 et en 1935, la nièce de Stasov (V. D. Komarova, *pseud.* Vladimir Karenin) avait commencé à éditer cette correspon-

fille de Ljapunov, un des derniers élèves de Balakirev, son ami le plus fidèle, son héritier et exécuteur testamentaire. Mademoiselle A. S. Ljapunova s'est acquittée de cette tâche avec piété, intelligence et minutie.

Une très longue préface nous introduit admirablement dans ce climat d'une amitié exceptionnelle, passionnée, orageuse, et qui a dominé non seulement leurs deux vies, mais un demi-siècle de musique russe. La correspondance elle-même nous en fournit tous les détails souhaités. Mais elle donne plus. Si pour Stasov aucun problème d' « interprétation » ne se pose : — il est tout d'un bloc, dans sa vie, ses opinions, ses amours et ses haines, il en est tout autrement de son correspondant. Pour moi, Balakirev garde encore son secret, qu'aucun de ses biographes, anciens — ils sont très peu nombreux —, ou modernes — même les trois recueils monumentaux de chroniques, documents, articles et souvenirs (1961, 1962, 1967) ; sans parler des biographes étrangers, comme le dernier en date : Edward Garden, *Balakirev...*, London, 1967, par exemple —, n'a su percer jusqu'au bout. Cette correspondance apporte donc, bien plus que toutes les autres correspondances du même musicien (avec Čajkovskij, Rimskij-Korsakov, Musorgskij, Rubinstein, Beljaev, Jurgenson, Napravnik ; existe-t-il seulement une correspondance avec Ljapunov ?), des éléments valables pour « expliquer » : son départ foudroyant, ses subites difficultés, ses crises morales et physiques, ses brouilles, son isolement, son demi-retour, son demi-échec de musicien et l'échec total de sa vie.

Peut-être plus riches et plus explicites ici que dans les deux autres, les commentaires des trois « Correspondances » que je viens d'analyser sont une source inépuisable de renseignements de toute espèce sur la vie musicale en Russie de cette période. Je regrette une fois de plus qu'ils aient été relégués dans celle-ci à la fin de chacun des deux volumes, ce qui complique considérablement leur utilisation. Une série de tables complète, comme d'habitude, la publication (à la fin du deuxième volume). Ici aussi je regrette que les éditeurs soviétiques se croient obligés, dans leurs ouvrages pourtant hautement spécialisés, — ils le font scrupuleusement — de nous expliquer chaque fois qui étaient : Čajkovskij, Schumann, Berlioz, Liszt, Bach, etc. ; Beethoven et Tolstoj semblent avoir été les seuls à ne pas mériter cet honneur !

L'iconographie, moins abondante que dans les publications précédentes, est exceptionnellement bien choisie quant à l'intérêt qu'elle présente, et — généralement aussi — mal reproduite.

---

dance, mais la deuxième tentative n'a pas dépassé l'année 1869. Une série de lettres de Stasov à Balakirev (48) et quelques lettres éparses de Balakirev à Stasov ont également été publiées à différentes époques (1910, 1932, 1949, 1962). La publication actuelle contient en tout 683 lettres. Leur collation a été commencée, et laissée inachevée, par A. V. Ossovskij (voir plus haut la correspondance de Rimskij-Korsakov), trois ans avant sa mort († 1957).

Ivan TOURGUÉNEV [Turgenev]. — **Nouvelle correspondance inédite.** Tome I. Textes recueillis, annotés et précédés d'une introduction par Alexandre Zviguilsky. — Paris, Librairie des Cinq continents 1971. In-8°, LX-401 p., pl. h.t., pl. pl., fig. (Collection : Les inédits russes, vol. V).

Comme il s'agissait là de la « correspondance » [1] — d'une partie de cette correspondance, et en partie seulement inédite [2] — d'un très grand écrivain, « un classique », russe et d'une cantatrice de renom international, compositrice par surcroît, (et de quelques-uns de ses proches), je m'attendais à une moisson particulièrement abondante de renseignements, de remarques, de considérations de toute sorte, sur la musique, aussi bien internationale que russe. J'avoue avoir été déçu.

Certes, T. et surtout Pauline (T. principalement par attachement à la musicienne, par mimétisme ?), parlent constamment, longuement, avec force détails, « autour » de la musique. Tous les chanteurs, bons ou mauvais, de ce siècle fou de chanteurs y passent : leurs débuts, leurs succès ou fiasco, leurs qualités ou leurs défauts. On assiste aux premières, aux reprises, d'opéras célèbres, comme aussi de navets. Les soirées musicales dans les salons se succèdent. On rencontre une foule de compositeurs ou d'interprètes, dont Gounod, qui fut à diverses reprises un familier des Viardot, Liszt, Rubinstein, Clara Schumann, Fauré, Cui, Borodin, Rimskij-Korsakov, Musorgskij. On parle de Meyerbeer, Adam, Auber, Brahms, Čajkovskij, Chopin, Glinka, Rossini, Serov, Verdi, Wagner. Accidentellement, en passant, on juge leurs œuvres.

Mais rien dans tout cela n'est réellement nouveau, précis ; aucun renseignement inédit. Tout paraît superficiel : un commérage mondain qui nous renseigne tout au plus sur les mœurs musicales d'un milieu artiste et cosmopolite entre 1844 et 1882.

Très souvent on est obligé de rester sur sa faim. Un jour T. est invité à une soirée chez Stasov, avec les « Cinq » (en présence de Rubinstein : cas rare, les deux clans étant à couteaux tirés). On s'attend à des révélations passionnantes ; or, rien ne vient. « Pendant que Rubinstein joue », raconte T. à Pauline [3], « je sens des spasmes me prendre, des coliques ; pourtant, je n'avais rien mangé ! J'avale une ou deux pastilles de menthe mais bast ! les coliques augmentent, passent de l'estomac aux reins et deviennent d'une violence telle que je ne puis plus ni rester debout, ni m'asseoir, ni me coucher ; je veux retourner à la maison... Impossible ! Je suis forcé de me tenir courbé en deux, les douleurs deviennent intolérables, absurdes, une sueur froide ruisselle sur tout mon corps, mais c'est la mort ! Non, ce n'est pas encore la mort, et ce n'est pas le choléra, comme vous le supposez peut-être, c'est une *colique néphrétique*. Je répands la erreurt parmi

---

1. En réalité, 162 lettres de T. : à Pauline [et accidentellement à Louis] Viardot (112), à ses filles Claudie (36) et Marianne (1), à la princesse Anna Andreevna Trubeckaja (13) ; 8 lettres seulement de Pauline Viardot à T.

2. Un certain nombre de ces lettres de T. à P. Viardot avaient déjà paru, traduites en russe, dans l'édition académique de ses Œuvres complètes (dont ses Lettres), Moscou 1961 et ss.

3. Lettre du 25 mai/6 juin 1874. Nous sommes presqu'au lendemain des premières représentations de *Boris*.

tous les musiciens présents, on court chercher un médecin, il me fait avaler de l'opium, on m'enveloppe de serviettes chaudes, on me crible de sinapismes... deux heures se passent, je suis enfin en état de revenir à l'hôtel. » Et voilà [4].

Une autre fois T. est de nouveau invité, cette fois par Valentina Semenovna Serova, femme du compositeur et compositrice elle-même, à écouter son opéra inédit *Uriel Acosta* [5]. Quelques brèves critiques, d'ailleurs pertinentes, sur le livret et sur l'œuvre elle-même. Le reste est un récit, des plus amusants, des à côtés de la soirée : aucun des critiques invités, petits ou grands, ne se présente à l'audition ; déception de Mme Serova ; son portrait (« cette grosse petite femme bossue devant le piano, tapant à tort et à travers et chantant ou plutôt chuchotant, hurlant, piaillant les parties de basse, de ténor, de soprano, de contralto et les chœurs ! Eh bien... je ne me suis pas ennuyé ». « J'ai dû me tenir à quatre pour ne pas éclater de rire, quand dans un duo passionné, Mme Séroff a poussé des cris suraigus, puis des sourds beuglements sur les mots « je t'aime » prononcés par le baryton et le soprano. Avec sa figure bossue et sa bouche de travers, c'était extraordinaire ! ») ; les chances de la mise en scène de cet *Uriel* à Pétersbourg et à Munich.

Enfin un dîner chez la célèbre Basse Osip Afanas'evič Petrov [6], créateur, avec sa femme, des principaux personnages des opéras de Glinka, Dargomyžskij, Serov, Rimskij-Korsakov, Musorgskij, pour ne nommer que ceux-là, où les deux chantent des mélodies de Musorgskij et des fragments de son *Boris*. De nouvelles descriptions pittoresques : un buste de Pauline « couronné de lauriers » dans le salon des Petrovy ; la voix « adorable », quoiqu'émise par une bouche édentée, d'Anna Jakovlevna Petrova ; le « faux air de Glinka », « le nez complètement rouge (malheureusement, c'est un ivrogne) » et « le gros visage aux joues pendantes » de Musorgskij, qui a « *râlé* quelques fragments de son opéra ». Quand même, un mot d'encouragement pour la « jeune école russe » : « Je commence à croire qu'il y a de l'avenir dans tout ceci... Allons, allons, messieurs les Russes ! ! »

En somme, d'autres préoccupations, d'autres sujets, d'autres thèmes font le principal intérêt de cette très riche correspondance, d'ailleurs très soigneusement présentée. La part du lion y revient — et c'est normal ainsi (cf. la note 1) — aux littéraires ; et, en fin de compte, aux psychologues. Non pas aux historiens de la musique. Que son éditeur nous permette néanmoins de ne point le suivre dans tous les « entendus » de son Introduction et de regretter que les « Fables » de T. ne soient pas restées inédites ; elles n'ajoutent rien à sa gloire littéraire et auraient gagné à ne servir, uniquement, qu'à un usage « interne » (psychologie, caractère, mœurs) [7].

V. FÉDOROV.

---

4. Le plus curieux de cette aventure, c'est qu'aucun Russe ne la mentionne, ni dans leurs lettres, ni dans leurs souvenirs.

5. L'unique lettre à Marianne du 4/16 mars 1880.

6. Lettre à Pauline du 21 mai/2 juin 1874. Cf. la note 3.

7. Ce qui m'étonne le plus, malgré tout, c'est l'absence de toute allusion — ou ai-je mal lu ? — à la publication d'une autre série de lettres de T. à Pauline Viardot (Ivan TOURGUENEFF, *Lettres à Madame Viardot*, publ. et ann. par E. Halpérine-Kaminsky, Paris, Fasquelle 1907 ; rééd. 1926). Quelle que soit la valeur propre de cette autre publication, un rapprochement entre les deux, une reconstitution de l'ensemble, étaient à faire, nécessairement ; du moins une explication à donner.

Rollo MYERS. — **Modern French music.** Its evolution and cultural background from 1900 to the present day. Oxford, Basil Blackwell, 1971. In-8, 210 p. (Blackwell's music series).

L'auteur de cet ouvrage connaît fort bien la musique française moderne non seulement parce qu'il a vécu plusieurs années à Paris après la première guerre mondiale, mais aussi parce qu'il a consacré des ouvrages à Chabrier, Debussy, Ravel et Satie (ce dernier traduit en français en 1959). Il est plus un critique qu'un chercheur. Aussi bien son propos n'est-il pas ici d'ouvrir des perspectives ou de présenter une documentation nouvelle. Il divise son sujet en trois périodes : de *Pelléas* à 1914, l'entre-deux guerres et après 1945. On a en le lisant l'impression rassurante que les faits les plus caractéristiques sont bien établis et que leur interprétation ne souffre guère de problèmes. La place faite à Ravel est relativement très mince et l'époque contemporaine traitée sur un ton assez neutre qui ne laisse poindre aucune compréhension particulière. Un chapitre final offre un survol de l'opéra, du ballet et de la musique chorale.

On remarque que pour l'édition américaine le sous-titre est différent : *from Fauré to Boulez.*

F. L.

Conservatorio di musica « G. B. Martini », Bologna. Annuario 1965-1970. — Bologna, 1971. In-4, 314 p.

Au lieu de l'austère bulletin administratif, certains conservatoires italiens publient depuis quelques années dans leurs annuaires des travaux musicologiques qui marquent des commémorations locales. Celui-ci est consacré aux centenaires de Banchieri et Rossini. La part du dernier est modeste : une courte étude sur *La Donna del lago* (A. Bonsanti) et une de P. Petrobelli sur « Balzac, Stendhal et *Il Mose* ». La majeure partie du volume — plus de 160 pages — est consacrée par O. Mischiati à la biographie et surtout à la bibliographie détaillée des œuvres de Banchieri (avec index d'incipit). En complément quelques pages de H. J. Wilbert examinent les messes polyphoniques du musicien. Le reste du volume concerne la reconstruction de la bibliothèque et l'activité du Conservatoire de Bologne.

F. L.

II. — MUSIQUE

Francesco CORTECCIA. — **Eleven works to latin texts,** edited by Ann McKinley. — *Madison* (U.S.A.), A.-R. editions, 1969. In-4°, XIII-101 p. (*Recent researches in the music of the Renaissance,* vol. VI).

La vie de Francesco Corteccia et celle de son patron, Côme Ier de Médicis, se sont écoulées, à peu de choses près, entre les mêmes dates extrêmes. La vie artistique à Florence n'était plus dans son plus bel éclat, mais Côme continuait cependant à protéger les arts. C'est là qu'aux environs de 1530 Corteccia était chapelain de l'église San Lorenzo. Il commença dès lors à publier motets, leçons de ténèbres, madrigaux, et même les intermezzi pour deux comédies de cour ; son activité de compositeur prend fin en 1571.

Le présent volume comprend un choix de musique latine, groupant d'une part des motets du cycle temporal (et notamment des Leçons de Ténèbres), d'autre part des antiennes appartenant au cycle sanctoral. Un madrigal profane clôt la série. Curieusement, ce dernier présente une particularité assez archaïque : la *Sexta pars* chante, seule, en manière de *cantus firmus,* des paroles religieuses (*Cantate Domino canticum novum,* ps. 97, et *Psallite Domino in cithara, Ibid.*).

Composées dans le style de contrepoint le plus traditionnel, ces œuvres sont écrites pour quatre, cinq ou six voix. *Benedictus Dominus Deus Israël,* cantique de Zacharie, est à deux chœurs, dont l'un à trois voix, l'autre à cinq, comme pour les Répons d'Ingegneri.

Contemporain de Striggio, Corteccia a travaillé avec lui en 1565, à l'occasion des noces de Francesco de Médicis. Une certaine analogie de style entre les deux contrapuntistes n'a donc rien qui puisse surprendre. Chez Corteccia la tendance traditionnelle s'affirme par l'emploi constant du style d'imitation, à peine fleuri : peu de traces, chez lui, de cette écriture homophone que le Concile de Trente fera adopter de plus en plus vers la fin du siècle.

Les motets de Corteccia ne sont peut-être pas l'œuvre d'un musicien de génie ; ils sont signés cependant de la main d'un bon compositeur, sachant user (notamment dans *O vos omnes*) de l'art des enchaînements expressifs ; le dessin mélodique est aisé, coulant, la prosodie est bien observée.

La restitution est faite à l'usage pratique, avec clefs usuelles et barres de mesure ajoutées. La transcription, pour premier Ténor, de la partie d'Altus, a été préférée dans la plupart des cas à la transcription pour contralto. Le choix est imposé par la tessiture, plus ou moins élevée selon les motets.

La préface comporte une partie biographique, suivie d'une étude succincte des œuvres éditées du vivant de Corteccia, et s'achève par l'analyse des pièces présentées en ce volume.

Denise LAUNAY.

Clément JANEQUIN. — **Chansons Polyphoniques.** Édition complète publiée par A. Tillman Merritt et François Lesure. Vol. VI. Monaco, Éditions de l'Oiseau-Lyre, 1971. In-4°, 191 p.

L'on a plaisir à saluer l'apparition du 6ᵉ et dernier volume des *Chansons* de Janequin, couronnement d'un long et patient travail. Comme l'écrivait récemment F. Lesure, notre musicien est en passe de devenir l'un des mieux connus de l'époque de François Iᵉʳ. Ces six volumes en sont bien la preuve... Ainsi donc, le catalogue de l'œuvre profane de Janequin compte 254 numéros, sans tenir compte des pièces d'attribution douteuse, dont on trouvera la liste à la fin de ce 6ᵉ volume. Fidèles à leurs principes, les éditeurs ont assigné un nᵒ d'ordre aux chansons qui nous sont parvenues incomplètes, mais ne les ont pas transcrites. Les spécialistes regretteront, sans doute, de ne pas trouver ces fragments quelque part en fin de volume — mais l'on sait bien que les impératifs des imprimeurs ne sont pas toujours compatibles avec les souhaits des musicologues...

Plusieurs des chansons à 4 v. de cette dernière période nous étaient déjà connues par les transcriptions de M. Cauchie et par des enregistrements récents. Parmi les inédites, deux d'entre elles (nᵒˢ 241 et 242) retiendront particulièrement l'attention, en raison d'un caractère d'austérité assez inhabituel chez Janequin. Elles semblent préfigurer quelque peu les *Octonaires* de l'Estocart.

Le groupe des pièces à 3 v. (nᵒˢ 220 à 230) paraît un peu insolite, et pose des problèmes d'attribution. L'on se souvient que, dans un article paru dans cette même revue (vol. XLIV, décembre 1959), F. Lesure avait été amené à réduire considérablement le catalogue des pièces à 3 v. attribuées à Janequin par certains éditeurs peu scrupuleux (Gardane plus particulièrement). Or, sur les 9 chansons conservées ici, quatre au moins font problème. *Je demande comme tout esbahi* (nᵒ 220) et *M'en allé veoir la belle* (nᵒ 221) sont l'une et l'autre composées sur le Tenor d'une chanson à 4 v. publiée anonymement par Attaingnant en 1528 : *A mon resveil ung oyseau j'ay oy* (laquelle, d'ailleurs, ne déparerait pas l'œuvre d'un Janequin). Il arrivait fréquemment, on le sait, qu'un musicien de cette époque arrangeât pour 3 voix une composition préexistante à 4 voix. Mais pourquoi la 1ʳᵉ strophe du texte n'a-t-elle pas été conservée ? Pour masquer cet « emprunt » à une chanson déjà ancienne ? Tel qu'il fut imprimé, en tout cas, le texte de la ch. nᵒ 220 (2ᵉ strophe de *A mon réveil*) offre un sens incomplet, à peu près incompréhensible. Janequin nous avait habitués à davantage de soin dans le choix de ses textes littéraires... Les chansons nᵒˢ 225 et 226, elles, sont simplement constituées par une transcription quasi littérale de la 2ᵉ partie de *En attendant son heureuse présence* et *Qu'est-ce d'amour* : pièces en forme de rondeaux que Janequin avait publiées en 1533 (voir vol. II, nᵒˢ 21 et 26). On est en droit de considérer qu'il s'agit probablement d'une demi-supercherie des éditeurs Berg et Neuber, qui se procuraient ainsi à bon compte deux chansons « nouvelles » d'un musicien célèbre. Quant à la ch. nᵒ 230, *Si je my plains, ce n'est pas sans matière*, elle doit certainement appartenir à une époque antérieure à 1552, ainsi que le suggèrent les éditeurs. Le poème figure en effet dans deux petits recueils attribués à l'éditeur A. Lotrian et imprimés vers 1525-30 (voir l'ouvrage récent de Brian Jeffery, *Chanson Verse of the Early Renaissance*, Londres, 1971).

Ce sixième volume contient enfin les deux grandes chansons descriptives à 5 voix de 1555 : *La Bataille de Metz* et *La Guerre* (nouvelle version). Cette dernière est plus développée que la version de 1528 (265 mesures au lieu de 234) ; et les troupes des Suisses, on le sait, n'y sont plus mentionnées, mais remplacées par les Hennuyers et les « mutins Bourguignons » : ce qui nous place dans un contexte historique passablement éloigné de Marignan. La nécessité qui poussa Janequin à écrire une 5e voix (après celle de Verdelot) et à retoucher certains passages, révèle assez bien l'évolution esthétique des années qui suivirent la mort de François Ier. Les contrastes parfois abrupts de la version de 1528 sont désormais estompés ; la vigueur originelle a tendance à céder la place à une fluidité de l'écriture que l'on retrouvera plus tard chez un Claude Le Jeune. L'auditeur d'aujourd'hui pourra peut-être regretter, par exemple, que le cri final « Victoire ! » du Tenor n'éclate plus au-dessus du Superius (comme dans la version de 1528), mais reste presque noyé dans la polyphonie remaniée de 1555 (2e partie, mes. 137-138). Quoi qu'il en soit, il serait intéressant que cette nouvelle version fût bientôt exécutée et enregistrée, afin que l'on puisse comparer à l'audition les trois versions à 4 et 5 voix de *La Guerre*. Avec la brève *Guerre de Renty* se clôt ce volume — et l'œuvre de Janequin, qui termine ainsi sa carrière comme il l'avait commencée : par l'évocation musicale d'une bataille.

Ainsi donc, grâce aux efforts conjugués de A. Tillman Merritt et François Lesure, qui ont mené à bien l'entreprise délicate que constituait l'édition de Janequin, musicologues et exécutants sont maintenant en possession d'un instrument de travail de premier ordre. Il ne reste plus qu'à souhaiter qu'ils en fassent un fréquent usage...

G. DOTTIN.

English Songs (1625-1660) transcribed and edited by Ian Spink. — London, Stainer and Bell Ltd., 1971 (*Musica Britannica*, t. XXXIII). In-4°, XXIII + 210 p.

La musique vocale de la riche période élisabéthaine et du règne du Stuart Jacques Ier (1603-1625) a fait l'objet de nombreuses publications. Moins bien connue est celle de la période suivante, qui commence avec le règne de Charles Ier (1625-1649) et s'achève, après les troubles de la guerre civile (1641-1649) et l'établissement de la république (1649-1658), avec la Restauration et l'avènement de Charles II (1660). L'anthologie publiée par I. Spink est donc la bienvenue. Sans présenter un panorama aussi brillant que celui de l'époque précédente, elle ne manquera pas de susciter un vif intérêt. Elle montre en effet, en s'appuyant sur une sélection de 124 chants, comment les compositeurs anglais, avec une légère avance sur les Français — malgré les essais de Pierre Guédron —, se sont efforcés d'adapter le récitatif italien à leur langue, ouvrant ainsi la voie à John Blow et Henry Purcell. Un peu moins d'une trentaine de musiciens, attachés à la maison royale ou titulaires de charges privées, y sont représentés selon leur importance, leur réputation et la qualité de leurs œuvres. Henry Lawes (1596-1662), auteur de plus de 350 chants, y tient la première place, et après lui John Wilson (1595-1674), Nicholas Lanier (1588-1666), des compositeurs de musique d'église (Robert Ramsey, George Jeffreys) et de musique ins-

trumentale (John Jenkins, Charles Coleman, Simon Ives) dont les chants sont à peu près ignorés, un compositeur d'*Ayres*, John Hilton..., etc. Quelques pièces anonymes sont ajoutées à la fin du volume.

Ce serait une erreur de croire que tous les compositeurs abandonnent complètement l'ancien style. Si l'on tient compte du choix de l'éditeur — il a exclu ballades, canons, chansons à refrain, solos de madrigaux, chants de Masques... —, le nouveau style apparaît toutefois dans bon nombre de pièces. Les chants strophiques occupent plus de la moitié de l'ouvrage. Les plus mélodiques, proches de l'ancien style, adoptent le rythme ternaire (n°s 8 et 47 par ex.) et ceux qui observent davantage les inflexions des paroles, le rythme binaire. Mais le chant strophique s'accommode mal du « stile recitativo », qui en toute logique exige une déclamation continue aussi mobile que le texte. Même si l'on admet que la langue anglaise, plus accentuée que la française, permette mieux de pallier certains inconvénients, le récit strophique, moins purement musical que l'*Ayre*, perd, lorsqu'on lui juxtapose de nouvelles paroles, son véritable caractère. Plus intéressants sont les récits continus, — un peu moins d'une cinquantaine —, qui, sauf exceptions (par ex. : n° 4 de N. Lanier ; n° 19 de J. Jenkins avec un *chorus* à trois temps ; n° 20b, barré sans doute par le transcripteur et où le binaire alterne avec le ternaire), sont souvent binaires. Ce parti pris, s'il favorise dans l'ensemble une déclamation souple et subtile, n'est pas sans engendrer quelque monotonie. Il est d'ailleurs curieux de constater que les compositeurs, à l'encontre d'un P. Guédron (à partir de 1612) ou plus tard d'un A. Boesset, utilisent moins les changements de mesure qui donnent à la déclamation variété et flexibilité. Pour des raisons qui tiennent peut-être à leur langue, ils ne semblent pas saisir l'essence du récitatif italien, à moins que — ce qui est plus probable — ils ne recherchent tout simplement un style en rapport avec la psychologie et le tempérament de la nation, bref un compromis entre l'*Ayre* et le récitatif. La complainte de Héro à Léandre de N. Lanier (n° 10), célèbre en son temps, est un bon exemple de cette conception anglaise du récitatif. C'est toutefois dans les Dialogues, qui traitent des sujets mythologiques ou pastoraux à la mode, avec beaucoup plus d'ampleur que dans les recueils d'Airs de cour, que l'on peut le mieux juger de la prosodie, moins attachée que l'italienne à l'affectivité du mot et à sa traduction musicale. Ces pièces, souvent longues, réunissent deux et parfois trois ou quatre solistes qui tantôt se répondent et tantôt unissent leurs voix dans un petit chœur. Citons notamment les dialogues entre la Nymphe et le Berger de N. Lanier (n° 11) et S. Ives (n° 77), celui entre Charon et Amintor de W. Lawes (n° 86) et celui entre Venus, Thetis et Phoebus de G. Jeffreys (n° 96), véritable scène dramatique avec textes chantés et parlés et chœur final.

I. Spink se conforme aux règles de l'édition. Il a pris garde, et on ne peut que l'approuver, de ne pas alourdir l'appareil critique en se bornant, lorsque le chant a plusieurs versions, à donner les variantes les plus significatives. Il retient la version qui lui semble la meilleure : choix subjectif, impossible à éviter, et qui paraît avoir été fait avec autant de soin que de goût.

André VERCHALY.

Trois Masques à la cour de Charles Ier d'Angleterre : *The Triumph of Peace, The Triumphs of the Prince d'Amour, Britannia triumphans.* Livrets de John Shirley et William Davenant. Dessins d'Inigo Jones. Musique de William Lawes. Introduction, commentaires et transcriptions par Murray Lefkowitz. — Paris, Éditions du Centre national de la Recherche scientifique, 1970. In-4°, 355 p. (Collection « Le Chœur des Muses »).

Avec cet ouvrage, « Le Chœur des Muses » vient d'ajouter un nouveau fleuron à une couronne déjà fort riche et il convient de saluer d'abord le directeur de cette série, Jean Jacquot, non seulement pour avoir inauguré en France il y a près de vingt ans cette collection musicale, mais pour l'avoir depuis lors régulièrement alimentée avec des ouvrages de valeur.

Celui-ci concerne le *masque*, l'une des formes les plus originales du théâtre anglais, sorte de ballet de cour particulièrement apprécié de Henry VIII et qui atteignit son apogée avec les premiers Stuarts. Ces spectacles qui associaient la poésie, la musique, la danse et la scénographie, étaient aussi utilisés par le roi Charles Ier comme instrument de sa propagande politique à une époque où l'opposition des Puritains se faisait déjà vive.

Malheureusement, sur les onze masques représentés durant le règne de ce roi, trois seulement nous sont parvenus avec la musique, ceux dont Murray Lefkowitz réussit à éclairer tous les aspects. Après en avoir précisé les circonstances politiques, il reconstitue le déroulement de ces spectacles à l'aide des livrets de Shirley et Davenant dont le texte est intégralement reproduit, de nombreux dessins et esquisses de costumes et de décors d'Inigo Jones, le célèbre architecte, « surveyor of the King's works » depuis 1615 et qui avait acquis en Italie des idées nouvelles concernant le théâtre. Mais la musique (conservée en manuscrit à la Bodléienne) constitue pour nous le plus grand intérêt de l'ouvrage puisque le compositeur William Lawes est l'un des plus importants de l'époque et que les *Simfonies*, airs et chœurs qu'il a écrits pour ces trois masques témoignent de son talent original. Murray Lefkowitz qui en donne une édition satisfaisant à la fois le musicologue et l'exécutant, a en outre, pour les parties de ces masques dont la musique ne nous est pas parvenue, complété par des compositions jusqu'à présent inédites de William Lawes et Simon Ives qui peuvent s'insérer sans invraisemblance dans l'action.

Voici donc un ouvrage dont il faut recommander la lecture non seulement aux musiciens et aux historiens du théâtre qui y trouveront ample matière d'étude, mais aussi aux historiens tout court qui y découvriront bien des aspects peu exploités de la vie politique anglaise sous les premiers Stuarts.

Nanie BRIDGMAN.

Ten Eighteenth-century voluntaries, edited by Gwilym Beechey. — Madison (Wisconsin), 1969. In-4°, XIII-97 p., fac-sim. (*Recent researches in the music of the Baroque era,* vol. VI.)

Voici une publication faite pour la joie des organistes. Ils y trouveront un choix de dix-huit *voluntaries* (ou *fancies*) qui témoignent de la brillante postérité musicale de Haendel en Angleterre. En outre, la qualité de

la musique rassemblée ici donne à cette réédition un très vif intérêt.

Depuis 1735, la publication des concertos d'orgue et des voluntaries de Haendel répand sur toute l'Angleterre le style et le genre du maître, qui sert de modèle à tous les organistes du Royaume uni. G. Beechey présente ici les œuvres de trois d'entre eux : John Bennett, William Walond, William Hine. Dans son excellente préface, l'éditeur s'efforce d'ajouter quelques précisions à la biographie, jusqu'ici trop sommaire, de ces compositeurs : John Bennett n'est-il pas, en effet, l'un des oubliés de M. G. G. ?

Deux de ces trois organistes, Bennett et Walond, appartiennent à la génération de Haendel : le premier est mort en 1784, le second a vécu de 1725 à 1770 ; seul le troisième, Hine (1687-1730), fait partie de la génération précédente.

Bennett fut organiste à Londres, en l'église St. Dionis, de 1752 à sa mort. Brillant exécutant, semble-t-il, joueur de viole de gambe, chanteur au théâtre de Drury Lane, professeur de harpsichord, bref, l'homme à tout faire de la musique, il incarne le type parfait du musicien anglais du XVIIIe siècle. Publié par souscription, sans date mais sans doute vers 1757-1758 (Garrick et Haendel sont sur la liste des souscripteurs), le Livre d'orgue de Bennett comprend dix *Voluntaries*, dont six ont été choisis pour figurer dans le présent recueil.

De Walond on sait peu de choses : organiste assistant à Oxford (Christ church) ? Il semble l'avoir été au cours de ses études. C'est à Oxford cependant qu'il est mort, sans que l'on sache s'il exerçait professionnellement son art. Les seize *Voluntaries* qui constituent son œuvre ont paru en deux étapes : six en 1752, dix en 1758. C'est de la première série que sont tirées les trois pièces publiées ici.

L'aîné des trois, Hine, est aussi très mal connu. Samuel Arnold, dans sa *Cathedral music*, le désigne comme chanteur, professeur de chant et surtout comme organiste, ayant exercé successivement à Oxford (Magdalen college), Londres (St. Paul), auprès de Jeremiah Clarke, Gloucester. Très estimé de ses contemporains comme artiste et comme professeur, il n'a laissé à sa veuve que des œuvres manuscrites. Elle a fait tout ce qu'elle a pu pour rassembler le tout et pour le faire éditer par souscription. L'unique *Voluntary* qui figure à la fin de ce volume pourrait être le fruit de ces efforts : l'éditeur croît y voir une compilation de fragments cousus ensemble d'une manière assez artificielle.

Le plan général de tous ces *Voluntaries* est imposé par les lois du genre : deux, parfois trois mouvements différents (six, dans le cas de Hine) se succèdent sans interruption, dans une même tonalité. Une certaine liberté est admise cependant dans la manière d'organiser la suite de ces mouvements, à condition toutefois de les opposer les uns aux autres. Certains *Voluntaries* débutent même par une brève introduction, à la façon d'une Ouverture.

Les mouvements lents sont habituellement écrits à quatre voix, non fugués ; les tempos rapides sont à deux ou trois voix, et très fournis en traits de virtuosité.

On peut discerner, dans cet ensemble, deux styles différents : celui de Haendel, qui prédomine, et le style « galant » qui se laisse voir par les ornements, les cadences *ad libitum*, les trilles, mordants, les effets d'écho, abondants chez Walond.

L'édition se veut tout à la fois pratique et rigoureuse. Précédée de fac-

simile des éditions originales, elle reproduit les indications telles que changements de claviers, registration, mouvements, qui figurent en abondance — chose rare pour l'époque. Là où ces indications font défaut, l'éditeur y a suppléé entre parenthèses.

G. Beechey ayant eu la bonne fortune de connaître la composition des orgues jouées par les trois compositeurs, il l'a reproduite à la fin de sa préface. Il est inutile de souligner l'importance de ce détail aux yeux des interprètes actuels de cette belle musique.

Denise LAUNAY.

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

LISTE DES MEMBRES (1972)

ABEL (Jean), 25, rue Estelle, 13 Marseille-7e (France).
AGUSTONI (Luigi), Orselina, Locarno (Suisse).
AIGLE (Mlle Denise), 9, rue de Paris, 57 Metz (France).
ALAIN (Olivier), 48, rue de Pologne, 78 Saint-Germain-en-Laye (France).
ALDRICH (Putnam C.), Château de l'Étoile, Appt. 236, 58 Avenue Dr R. Picaud, 06 Cannes (France).
ALLAIRE (M.), Dept. of Music, Univ. of Music, Univ. of Moncton, Moncton (Canada).
ALMEIDA (A. de), 7, rue Amyot, 75 Paris-5e (France).
ALMENDRA (Mlle Julia d'), 25, rue da Alegria, Lisbonne (Portugal).
ANTHONY (M.), College of Fine Arts, Univ. of Arizona, Tucson, Arizona (U.S.A.).
ANTOINE (Michel), 91, avenue de La Bourdonnais, 75 Paris-7e (France).
APOSTOLESCO (M. R.), 28, rue du Four, 75 Paris-5e (France).
AROM (S.), 6, rue Malar, 75 Paris-7e (France).
AUBANEL (Georges), 150, avenue Gabriel Péri, 93 Saint-Ouen (France).
AUBERT (Mlle Marie), Collège Sévigné, 32, rue de La Clef, 75 Paris-5e (France).
AUBERT (Mlle Pauline), 42, avenue de La République, 75 Paris-11e (France).
AZEVEDO (M. L. H. de), 12, rue Galilée, 75 Paris-16e (France).
BAILBÉ (Joseph-Marc), 154, rue de Picpus, 75 Paris-12e (France).
BARDET (Bernard), 14, rue Auguste Blanqui, 94 Choisy-le-Roi (France).
BARR KOON (Mme Mary Marg), Po Box 716, Portland Indiana 47371 (U.S.A.).
BARTHÉLEMY (Maurice), 7, rue des Rivageois, Liège (Belgique).
BASMADJIAN (Mlle Nathalie), 37, rue Gabriel Péri, 94 Kremlin Bicêtre (France).
BASSON-MATHÉVET (Mme M. C.), Résidence Armor, 37, rue des Armuriers, 42 Saint-Étienne (France).
BAUD-BOVY, 14, boulevard des Tranchées, Genève (Suisse).
BAUDELOCQ (Henri), 41, rue des Panoyaux, 75 Paris-20e (France).
BAUTIER (Mme Anne-Marie), 35, rue de Turenne, 75 Paris-3e (France).
BELLAS (Mme Jacqueline), 67, Allée Jean-Jaurès, 31 Toulouse (France).
BENDER (M.), 17, rue Notre-Dame, 67 Marienthal (France).
BENOIT (Mlle Marcelle), 8 *bis*, rue Blomet, 75 Paris-15e (France).
BENTON (Mme Rita B.), 504, Manor Drive, Iowa City 52240 (U.S.A.).
BERNARD (Mme Élisabeth), 77, rue de Prony, 75 Paris-17e (France).
BERNARD (Mlle Madeleine), 207, rue de Vaugirard, 75 Paris-15e (France).
BERT (Mme Henri), 35, rue Saint-Jacques, 49 Angers (France).

BIRKNER (Günter), Reckingen, D. 7891 über Waldshut (Allemagne Fédérale).
BITSCH (Marcel), 12, rue de Seine, 75 Paris-6e (France).
BLACHE-SEVESTRE (Mme Nicole), 9, rue A. Moisant, 75 Paris-14e.
BLOCH (Mlle Marie-Françoise), 19, rue Kuhn, 67 Strasbourg (France).
BLOCH-MICHEL (Ant.), 86, rue Olivier de Serres, 75 Paris-15e (France).
BOCKL (M.), 10-111, Franz Joseph Strasse, 8 Munich 13 (Allemagne).
BONFILS (Jean), 4, rue Burq, 75 Paris-18e (France).
BONVALOT (Dr. Antony), Long Beach Road, St-James, New-York 11780, N. Y. (U.S.A.).
BOULANGER (Mlle Nadia), 36, rue Ballu, 75 Paris-9e (France).
BOULAY (Mlle Laurence), 81, rue du Château, 92 Boulogne-Billancourt (France).
BOUQUET (Mlle Marie-Thérèse), Via Mancini 3, Turin (Italie).
BOURDE (André), Faculté des Lettres, 13 Aix-en-Provence (France).
BOURLA (Mlle M. Madeleine), 25, rue des Réservoirs, 78 Versailles (France).
BOURLIGUEUX (Guy), 3, place d'Auteuil, 44 Orvault (France).
BOWLES (Edmund A.), 25, Bellwood Road, White Plains. N. Y. (U.S.A.).
BRAN RICCI (Mme Josiane), 17, rue du Repos, 75 Paris-20e (France).
BRELET (Mme Gisèle), Pavillon de Breteuil, 92 Sèvres (France).
BRIDGMAN (Mme Nanie), 4, rue Herschel, 75 Paris-5e (France).
BRIDGMAN (Dr. R. Frédéric), 4, rue Herschel, 75 Paris-6e (France).
BRILLIARD (Louis), 11 *bis*, route de Paris, 76 Bonsecours (France).
BROOK (Barry S.), 505, West end avenue New York, N. Y. 10024 (U.S.A.).
BROSSARD (Mme Yolande de), 10, Square de Port-Royal, 75 Paris-5e (France).
BROWN (Howard M.), Music Dept., University of Chicago, Chicago 37, Illinois (U.S.A.).
CANTAGREL (Gilles), 22 *bis*, rue Pétrarque, 75 Paris-16e (France).
CARDO (Robert), Appt. 40, 23, rue de la Digue, 31 Toulouse (France).
CARTIER (Mme Anita), 4, rue du Docteur Lucas Championnières, 75 Paris-13e (France).
CATONNÉ (Léonce), 43, rue de Vauzelles, 58 Nevers (France).
CATTIN (Giulio), Seminario Vescovite, 3600 Vicenza (Italie).
CAZEAUX (Mlle Isabelle A.), 415, East 72nd Street, New York, 10021 N. Y. (U.S.A.).
CHAILLEY (Jacques), 5, rue Rémy Dumoncel, 75 Paris-14e (France).
CHAMBURE (La Comtesse de), 126, boulevard Maurice Barrès, 92 Neuilly-sur-Seine (France).
CHARBONNIER (Mme Marcelle), 95, boulevard de Port-Royal, 75 Paris-13e (France).
CHARNASSÉ (Mme Hélène), 53, rue de la République, 92 Suresnes (France).
CHARTON (Jean-Marie), 39, rue des Vignes, 75 Paris-16e (France).
CHEILAN (Mme Jeanne), 3, place J. Verne, 13 Marseille (France).
CHENETTE (Louis-F.), Chairman Findlay College, 417 Clifton ave. Dept Music Findlay Ohio (U.S.A.).
CITRON (Pierre), 17, rue J.-J. Rousseau, 95 Domont (France).
CLAMON (M. J.), 4, rue Jean Brunet, 84 Avignon (France).
CLAVIÉ (Dr. L. Charles), 11, rue de Pondichéry, 75 Paris-15e (France).
CLERCX-LEJEUNE (Mme Suzanne), 2 *bis*, rue du Rewe, Liège (Belgique).
COENS (Le R. P.), Minderbroedersstraat 19, Hasselt (Belgique).
COESTER (Édouard), 135, boulevard Raspail, 75 Paris-6e (France).

Cohen (Albert), Univ. Michigan School Music, Ann Arbor, 604 Burton Tower (U.S.A.).
~~Corbin (Mlle Solange), 35, rue des Archives, 75 Paris-4e (France).~~
Cosma (Viorel), Strada Luterana Nr. 3, Bucuresti (Roumanie).
Cotte (Roger), 82, rue des Martyrs, 75 Paris-18e (France).
Cunningham (Mme F.), 735 Millbrook Lane, Haverford, 19041 Pennsylvania (U.S.A.).
Dank-Baroffio (Mme), Baluardo Lamarmora, 19 Novare (Italie).
Datte (Fernand), 25, rue Copernic, 75 Paris-18e (France).
Daval (Pierre-Émile), 84, rue Lepic, 75 Paris-18e (France).
Delage (Roger), 6, rue Geiler, 67 Strasbourg (France).
Delahaye (Mlle Janine), 8 *bis*, rue de La Rochefoucault, 92 Boulogne (France).
Delarue (M.), 38 Monestier de Clermont (France).
Deleanu (Mme Gabriela), 42, rue de La Py, 75 Paris-20e (France).
Deloche de Noyelle (M. J.), 28, rue de Condé, 75 Paris-6e (France).
Denis (Pierre), 52, rue Boileau, 75 Paris-16e (France).
Depaux-Dumesnil (Mme), 43, avenue Ernest Reyer, 75 Paris-14e (France).
Deschamps (Mlle A. M.), 5, avenue Aristide-Briand, 94 L'Hay-Les-Roses (France).
Deville (Mlle C.), 28, rue de Bretagne, 67 Schiltingheim (France).
Devoto (Daniel), 25, rue de Jussieu, 75 Paris-5e (France).
Devries (Mlle A.), 2, passage Ricaut, 75 Paris-14e (France).
Dommel-Dieny (Mme Amy), 47 *ter*, boulevard Saint-Germain, 75 Paris-5e (France).
Dottin (Georges), 7, rue de l'Hôpital, 59 Lille (France).
Dreyfus (Mlle Huguette), 91, quai d'Orsay, 75 Paris-7e (France).
Druilhe (Mlle Paule), 4 *bis*, rue Ant. Bourdelle, 75 Paris-15e (France).
Dubost (André), 20, rue de l'Odéon, 75 Paris-6e (France).
Duchez (Mlle Élisabeth), 11, rue Madame, 75 Paris-7e (France).
Dufourcq (Norbert), 14, rue Cassette, 75 Paris-6e (France).
Durand (H. A.), 28, rue Abbé de l'Épée, 13 Marseille (France).
Durosoir (Mme G.), 3, rue Sainte-Geneviève, 94 Rungis (France).
Eke (Verne), 954 S.O. Carondelet Str., Los Angeles, Calif. 90.006 (U.S.A.).
Escudier (Denis), 36, rue Saint-Paul, 75 Paris-4e (France).
Etcheverrigaray (André), 17, rue Ferdinand Fabre, 75 Paris-15e (France).
Fajon (Robert), Faculté des Lettres, 13 Aix-en-Provence (France).
Faucher (Georges), 46, avenue de Beaucaire, 07 Tournon-sur-Rhône (France).
Falk (Mlle), Van Eegenstraat 59, Amsterdam (Hollande).
Favre (Georges), 40, avenue Secrétan, 75 Paris-19e (France).
Fedorov (Vladimir), 4, place Violet, 75 Paris-15e (France).
Felz (Mlle Nelly), 20, rue Vauvenargues, 75 Paris-18e (France).
Ferchault (Guy), 156, avenue de Suffren, 75 Paris-15e (France).
Ferrand (Mlle Françoise), 6, avenue Rapp, 75 Paris-7e (France).
Fichter (Pasteur Henri), 57, rue du Jura, 67 Strasbourg (France).
Kurt von Fischer (M.), Laubholzstrasse, 46, Erlenbach Zurich (Suisse).
Flattot (Mme Vve Andrée), 7, avenue Villarceau, 25 Besançon (France).
Fortassier (Pierre), 121, boulevard Soult, 75 Paris-12e (France).
François (Mme B.), 64, rue Campans, 75 Paris-19e (France).
Frankle (Hubert), rue des Artisans, 1299 Crans (Suisse).

FULIN (Mme), 1, avenue Normandie Niemen, 93 Le Blanc-Mesnil (France).
GACHET (Mme Jacqueline), 56, rue du Dr. Jean Arlaud, 31 Toulouse (France).
GAGNEPAIN (Bernard), 12, rue Neuve Saint-Pierre, 75 Paris-4e (France).
GAILLARD (Pol-André), 33, avenue Guisan, 1009 Pully (Suisse).
GALLOIS (Jacques), 10, place Malesherbes, 75 Paris-17e (France).
GAMBA (H.), Les Amandiers F. 1, Chemin des Infirmeries, 13 Aix-en-Provence (France).
GARDIEN (Jacques), 16, Chemin du Pré de l'Étang, 94 Champigny-sur-Marne (France).
GARROS (Mlle Madeleine), 17, rue de Bourgogne, 75 Paris-7e (France).
GEGOU (Mme Fabienne), 27, boulevard Péreire, 75 Paris-17e (France).
GELPE (Jacques), Résidence Cornillier, Esc. A Bât. Santernes, Appart. 8, Capeyron, 33 Mérignac (France).
GEORGEOT (Jean-Marie), 33, avenue Bosquet, 75 Paris-7e (France).
GÉRARD (Yves), 51, boulevard Soult, 75 Paris-12e (France).
GERGELY (Jean), 15, rue de La Planche G.R. 306, 75 Paris-7e (France).
GERVAIS (Mlle Françoise), 240, Faubourg Saint-Honoré, 75 Paris-8e (France).
GIRAUD (Mme), La Cordée, 74 Les Contamines Montjoie (France).
GIRDLESTONE (Cuthbert), 1, Parc de La Bérengère, 92 Saint-Cloud (France).
GIROUD (Jean), 1, rue Aubert-Dubayet, 38 Grenoble (France).
GLINA (Mme Bozena), 103, rue de la Cheneau, 57 Metz-Plantières (France).
GODEC (Mlle Jeanne), 251, rue Marcadet, 75 Paris-18e (France).
GOLDSCHEIDER (Mme), 18, rue des Aubépines, 94 Thiais (France).
GORÉ (Mme), 37, rue de Lille, 75 Paris-7e (France).
GOUIN (Mme Henri), 4, avenue Milleret de Brou, 75 Paris-16e (France).
GOURDET (Georges), 184, Faubourg Saint-Denis, 75 Paris-10e (France).
GREMY-CHAULIAC (Mme), 1, avenue Jeanne-d'Arc, 06 Nice Cimiez (France).
GRIBENSKI (Jean.), 7, avenue Président Wilson, Bâtiment B. 3, 94 Cachan (France).
GRIMAUD (Mme Yvette), 189, rue Ordener, 75 Paris-18e (France).
GRIMBERT (Jacques), 97, rue de La Santé, 75 Paris-13e (France).
GROUT (Donald. J.), College Arts and Sciences, Cornell University, Ithaca, N. Y. (U.S.A.).
GUERITTE (M.), Plaisance, 39 Lovelace Road, Surbiton, Surrey (Angleterre).
GUICHARD (Léon), 2, quai des Allobroges, 38 Grenoble (France).
GUILCHER (M.), 70, rue de La République, 92 Meudon (France).
GUIOMAR (Michel), 9, rue Molière, 75 Paris-Ier (France).
GÜNTHER (Mme Ursula), 19, boulevard Magenta, 75 Paris-10e (France).
GUT (Serge), 3, rue Charles Baudelaire, 75 Paris-12e (France).
HAINE (Mlle Malou), 32, rue Victor Greyson, 1050 Bruxelles (Belgique).
HANSON (J. B.), Les Remparts, Monaco (Principauté de Monaco).
HARDOUIN (Pierre), 241, rue Saint-Jacques, 75 Paris-5e (France).
HEARTZ (Daniel), Music. Dept. Univ. California, Berkeley 4, California (U.S.A.).
HELFFER (Mme Mireille), 6, rue Mignet, 75 Paris-16e (France).
HERMELIN (Claude), 52, quai National, 92 Puteaux (France).
HICKMANN (Docteur Ellen), 2, Hambourg (20), Loogestieg, 6 (Allemagne Fédérale).
HITCHCOCK (Professeur H. W.), 22, East 83rd Street, New York N.Y. 10028 (U.S.A.).
HOLLEY (Mme Wertheim), 5, place Malesherbes, 75 Paris-17e (France).

HONNEGER (Marc), 4, rue Blessig, 67 Strasbourg (France).
HOOREMAN (Paul), 45, rue de Naples, Bruxelles 1050 (Belgique).
HUGLO (Michel), Parc Montaigne, 5, Square Gay Lussac, 78 Fontenay-Le-Fleury (France).
HUMBERT (Daniel), place de La Fontaine des Étuves, 60 Senlis (France).
HUSSON (Mlle Thérèse), Ass. Nale Hector Berlioz, 29, rue de Miromesnil, 75 Paris-8e (France).
JACKSON (Roland), Roosevelt University, 430 South Michigan Aven., Chicago, Illinois (U.S.A.).
JACOBI (Erwin R.), Riedgrabenweg 29, Zürich 11-50 (Suisse).
JACQUOT (Jean), 107, avenue de Choisy, 75 Paris-13e (France).
JAY (Mlle), École de Musique, 13, rue Lesueur, 80 Abbeville (France).
JOURDAN-HEMMERDINGER (Mme Denise), Résidence des Cerisiers, 4, Allée des Cerisiers, 94 Thiais (France).
KALT (Mme), 19, rue de l'Avre, 75 Paris-15e (France).
KELKEL (Manfred), 19, rue Chapon, 75 Paris-3e (France).
KLAPAHOUK (Docteur), 91, rue du Colonel Fabien, 92 Antony (France).
KLEINMAN (Sidney), 66, West, 94 Th Street, New York N. Y. 10025 (U.S.A.).
KOPFF (René), 8, rue de La Poudrière, 67 Molsheim (France).
KORNPROBST (Louis), Villa Éliaud, 48, boulevard de Cimiez, 06 Nice (France).
KOVALEVSKY (Maxime), 19, avenue Général-Leclerc, 75 Paris-14e (France).
LACHATRE (Mlle), 20, avenue Mozart, 75 Paris-16e (France).
LACOUR (Mme Marcelle de), 62, boulevard de Clichy, 75 Paris-18e (France).
LAUNAY (Mlle D.), 16, rue d'Aumale, 75 Paris-9e (France).
LAURENT (Albert), 33, rue Pasteur, 80 Abbeville (France).
LAVAL (Henri), 17, rue de la Fourmi, 31 Toulouse (France).
LEAHY (Eugen), 1009, W. Rose Street, South Bend 16, Indiana (U.S.A.).
LEBEAU (Mme Élisabeth), 91, rue de Rennes, 75 Paris-6e (France).
LEGUY (Jean), Allée Jean de Ockeghem, 37 Chambray-les-Tours (France).
LEICH (Karl), 435, Recklinghausen, Sarnsbanck, 81 (Allemagne Fédérale).
LENOIR (Th.), 6, rue Racine, 44 Nantes (France).
LESPINARD (Mme Bernadette), 14, rue Louise-Michel, 38 Grenoble (France).
LESURE (François), 100, rue du Bac, 75 Paris-6e (France).
LETOREY (Mme Danielle), 56, rue Laborde, 75 Paris-8e (France).
LEVALLOIS (Mlle Andrée), 135, rue Blomet, 75 Paris-15e (France).
LINH NGO DUY (M. l'Abbé), 5, rue Emilio Castelar, 75 Paris-12e (France).
LISLE (Mme Christiane de), 137, boulevard Raspail, 75 Paris-6e (France).
LOPEZ (Le R. P. José (S. J.)), Colegio de San Estanislao, Paseo de San Antonio 12, Apartado 340, Salamanca (Espagne).
LOPES GRAÇA (Fernando), El Mio Paraiso, 2° ave. Da Republica, Parede (Portugal).
LOUCHEUR (Raymond), 31, avenue de Saxe, 75 Paris-7e (France).
LOUSTAL-CROUX (Mme Odette de), 18, rue de Penthièvre, 92 Sceaux (France).
LYON (Raymond), 11, Chemin Blanc, 77 Villiers S. Morin (France).
MC CREDIE (Docteur), Senior Lecturer in Musicology, University of Adelaide South Australia, 5001 (Australia).
MACHARD (Mlle Roberte), Conservatoire de Musique, place du Palais, 84 Avignon (France).
MACPEEK (Gwynn S.), 107, N. Roby Road, Madison, Visconsin 53.705 (U.S.A.).

MAGALHÃES (Homero de), Rua General Glicerio, 400-604 (Laranjeiras), Rio de Janeiro (Brésil).
MAILLARD (Jean), 14, boulevard Thiers, 77 Fontainebleau (France).
MARCEL-DUBOIS (Mlle Claudie), 6, rue Gounod, 75 Paris-17e (France).
MARCHAL (André), 22, rue Duroc, 75 Paris-7e (France).
MARIX-SPIRE (Mme Thérèse), 9, Square de Port-Royal, 75 Paris-13e (France).
MARKEVITCH (Mme Boris), 46 *bis*, rue de Dombasle, 75 Paris-15e (France).
MARKEVITCH (Dimitri et Marina M.), Les Sapins, 1170 Aubonne (Suisse).
MARLET (Mlle Hélène), 26 rue du Moulin de Pierre, 92 Clamart (France).
MASSIN (Mme Brigitte), 14, rue des Pyramides, 75 Paris-1er (France).
MAUGUIN (Bernard), Lycée J. Decour, 12, avenue Trudaine, 75 Paris-9e (France).
MAURICE-AMOUR (Mme Lila), 122, boulevard de Courcelles, 75 Paris-17e (France).
MAY (Mme Germaine), 220, boulevard Raspail, 75 Paris-14e (France).
MAYER-MUTIN (Mme), 1, rue de l'École de Mars, 92 Neuilly-sur-Seine (France).
MEINARDI (Mme), 60, rue Caumartin, 75 Paris-9e (France).
MENARD (Le R. P. René), 79160 Coulonges sur l'Autize (France).
MERRIT (A. Tilmann), Music Dept. Harvard Univers., Cambridge, Massachusetts (U.S.A.).
MEYER (André), 148, boulevard Malesherbes, 75 Paris-17e (France).
MEYLAN (Raymond), Buchenstrasse 58, Munchenstein, Ch 4142 (Suisse).
MILLET (Mlle), 60, rue Marie-Victorin, Longueil par Québec (Canada).
MILLIOT (Mlle Sylvette), 6, Villa de la Réunion, 75 Paris-17e (France).
MIREMONT (Mlle Josiane), 8, rue Thiollière, 42 Saint-Étienne (France).
MIRIMONDE (A. P. de), 6, boulevard Gambetta, 94 Nogent-sur-Marne (France).
MONGREDIEN (Jean), 6, boulevard Gambetta, 94 Nogent-sur-Marne (France).
MORCHE (Günther), Musikwiss. Seminar der Universität, den Augustinergasse 7, 69 Heidelberg (Allemagne Fédérale).
MORENI (Mlle G. L.), 25, boulevard Vauban, 83 Toulon (France).
MORISSET (J. Marie), Immeuble A, Appart. 18, 72 rue G. d'Estenteville 76 Rouen (France).
MOUTSOPOULOS (Evanghelos), 36, rue Hypsilantou, Athènes (Grèce).
MUMMERY (Kenneth), 9, St Winifred's Road, Bournemouth (Angleterre).
MUSIELAK (Ulica), Bonifraterska 16 M 39, Varsovie I (Pologne).
MUSSAT-LEMOIGNE (Mme Marie-Claire), 4C, Résidence Saint-Martin, 35 Rennes (France).
MUTSCHLER (Mlle Françoise), 1, rue Francis Poulain, 94 Fresnes (France).
NAZLOGLOU (Mlle Catherine), 4 *bis*, avenue des Fleurs, 06 Nice (France).
NECTOUX (J. M.), 138, rue Nationale, 75013 Paris (France).
NEF (Mme Isabelle), Bossy, Genève (Suisse).
NELSON (Philip F.), Dept. Music. Harpur Coll., Binghamton, New York (U.S.A.).
NEUMANN (Frederik), Music. Dept., University of Richmond, Virginia (U.S.A.).
NOSKE (Frits), 22, Bevelandselaan, Amstelveen (Hollande).
NYS (Abbé Carl de), Centre Culturel, 43 Valprivas (France).
OMNES (Gabriel), 20, rue Bergère, 49 Angers (France).

ORENSTEIN (Arbie), 85-62.151, Street Jamaica, New York N. Y. 11.432 (U.S.A.).
ORY (André), 22, rue du Printemps, 06 Juan-Les-Pins (France).
PAILLARD (J.-François), 50, rue de Laborde, 75 Paris-8e (France).
PALM (Albert), Ladenbergerstr. 9, Schramberg, Schwarzwald (Allemagne).
PAQUETTE (Daniel), Faculté des Lettres, 21 Dijon (France).
PARUS (Mlle Anna), 257, rue de Lille, 59 Lambersart-les-Lille (France).
PASCAL (Claude), 10, rue Darcet, 75 Paris-17e (France).
PATIER (Mlle Dominique), 20, rue de Tournon, 75 Paris-6e (France).
PATIER (Mme Marie-Claire), 13, rue d'Orbey, 57 Strasbourg-Neudorf (France).
PATTYN (Mlle Marie-Noëlle), 157, boulevard Saint-Germain, 75 Paris-6e (France).
PERNETTE (Roger), 7, Chemin du Fort de Rosemont, 25 Besançon (France).
PERNOUD (Mlle), École, 74 Viry (France).
PERROT (Jean), La Fresnay, 60 Moulincourt par Ully Saint-Georges (France).
PETIT (Mlle Françoise), 140, boulevard Péreire, 75 Paris-17e (France).
PIDOUX (Pierre), 33, rue du Temple, Territet (Suisse).
PINCHARD (Max), 26, rue J. B. Eyries, 76 Le Havre (France).
PINCHERLE (M.), 132, boulevard Exelmans, 75 Paris-16e (France).
PITTION (Paul), La Moucherolle, 38 Seyssins (France).
POUPET (Michel), 15, rue Cassette, 75 Paris-6e (France).
POPIN (Mme Marie-Danièle), 5, rue des Missionnaires, 78 Versailles (France)
POUSSE (Le R. P. Marcel), Petit Séminaire Notre-Dame, 60 Goincourt (France).
PRAT (Jean), 390, rue Paradis, 13 Marseille-8e (France).
PUCELLE (Jean), 34, rue Arsène Orillard, 86 Poitiers (France).
QUILICI (M.), 126, rue Perronet, 92 Neuilly (France).
QUITIN (José), 13, rue Monelphe, Liège (Belgique).
RAAD (Mlle Virginia), 60, Terrace avenue, Salem, West Virginia (U.S.A.).
RAMPAL (J. P.), 15, avenue Mozart, 75 Paris-16e (France).
RAUGEL (Félix), 59, rue Boissière, 75 Paris-16e (France).
RENAUDIN (André), 2, rue des Balances d'Or, 86 Poitiers (France).
REUTER (Mme Évelyne), 7, rue Antoine Chantin, 75 Paris-14e (France).
REYNAUD (François), 64, rue Victor Hugo, 17 Barbezieux (France).
RIOU (Yves), 4 *bis*, rue Sainte-Geneviève, 91 Épinay-s.-Sénart (France).
ROCHE-ESTOURNET (Mme Martine), 143, rue de Rome, 75 Paris-17e (France).
ROSE (Gilbert), 75, rue de Pont-à-Mousson, 57 Montigny-les-Metz (France).
RIQUIER (Georges), 7, Square Moncey, 75 Paris-9e (France).
ROESGEN CHAMPION (Mme), 47, avenue Friedland, 75 Paris-8e (France).
ROGISTER (René), 143, avenue Jean-Taste, Heuzy-Verviers (Belgique).
ROLLIN (Jean), 28, avenue de Laumière, 75 Paris-19e (France).
ROOSE (Joannes M.), Dpt of Music, University of Adelaide, Adelaide (South Australia).
ROUGET (Gilbert), 1, rue des Deux-Ponts, 75 Paris-4e (France).
RUFFAULT (Jean), Sanatorium Helios, 01 Hauteville (France).
SANSY (Mme Hélène), 247, boulevard Maréchal-Leclerc, 33 Bordeaux (France).
SARLIT (Mme Henry), Clos de Mortières, 71 Givry-près-L'Orbize (France).
SCHAEFFNER (André), 35, rue de La Fontaine à Mulard, 75 Paris-13e (France).
SEAMAN (Gerald Roberts), Dpt of Music, University of Auckland, Auckland (Nouvelle-Zélande).

SEAY (Albert), Colorado College, Colorado Springs, Colorado (U.S.A.).
SICARD (M.), 27, rue des Carmélites, 86 Poitiers (France).
SILLAMY (Jean-Claude), 15, rue Fesch, 20 Ajaccio (France).
SIOHAN (Robert), 16, rue Chaptal, 75 Paris-9e (France).
SMET (Mlle de), 133, avenue R. Stevens, Bruxelles 1160 (Belgique).
SMITS VAN WAESBERGHE (M.), Institut de Musicologie, Saalstraat 19, Amsterdam (Hollande).
SNOW (Robert J.), Music Dept., University of Pittsburgh, Pennsylvania (U.S.A.).
SOLLIERS (Jean de), 223, boulevard Raspail, 75 Paris-14e (France).
SPIETH (Mlle Chantal), 19, rue du Roi Albert, 57 Metz (France).
STECKEL (M.), 26 avenue Albert-1er, 38 Grenoble (France).
STENZL (Docteur Jurg.), Moncor, 11 Ch 1752, Villars-sur-Glanes, Fribourg (Suisse).
STEVENS (Denis), Music Dept. Dodge Building, Columbia University, New York, N. Y. 10.027 (U.S.A.).
STRICKER (M.), La Troche, 78 Grosrouvre (France).
SUBIRA (José), Instituto Español Musicolog., Viriato 35, Madrid 2 (Espagne).
TAYAR-GUICHARD (Mme), 78, rue du Dragon, 13 Marseille (France).
THOMAS (Le R. P. Marcel), 52, rue de Chaage, 77 Meaux (France).
TIENOT (Mme Yvonne), 235, boulevard Péreire, 75 Paris-17e (France).
TISSOT (Michel-Robert), 205, rue du Nord, La Chaux de Fonds 2300 (Suisse).
TOMESCO-DAMIAN (Vasile), Union Compositeurs Roumains, Calea Victorici 141, Bucarest (Roumanie).
TOURNEL (Christian), 14, rue Rabutin-Chantal, 13 Marseille-9e (France).
TOUSSAINT (Docteur M.), 33, rue de Bierin, Pepinster (Belgique).
TRAN VAN KHE (M.), 100, rue J. Jaurès, Bâtiment B, Esc F., 94 Villejuif (France).
TREMEAU DE DRUYE (M.), 138, avenue Thiers, 69 Lyon-6e (France).
TRIPP (Charles), 3, rue de Brasse, 90 Belfort (France).
TROFIMOV (Serge), 9 *bis*, rue d'Alésia, 75 Paris-14e (France).
TUNLAY (David), 100, Dalkeith Road, Nedlands, Western (Australia).
TYSSIER (Mlle Denise), 8, Square des Montferrands, 78 Marly-le-Roi (France).
VACCARO (Jean-Michel), 136, rue Origet, 37 Tours (France).
VAL (Jean-Louis), 3, rue de Xaintrailles, 75 Paris-13e (France).
VAN DE WIELE (Mme Aimée), 89, avenue de Villiers, 75 Paris-17e (France).
VERCHALY (André), 17, rue Saint-Saëns, 75 Paris-15e (France).
VERNILLAT (Mme France), 14, rue Seignelay, 92 Sceaux (France).
VIENNEY (Mlle Micheline), 188, rue de La Roquette, 75 Paris-11e (France).
VIGNES (André), 46, rue des Orteaux, 75 Paris-20e (France).
VIGUÉ (Jean), 14, avenue Wagram, 75 Paris-17e (France).
VIOLLIER (Mlle Renée), 7, Villa Émile Bergerat, 92 Neuilly-sur-Seine (France).
VIRET (Jacques), Chamblandes, 52, 1009, Pully (Suisse).
MARCHAND-VIVIER (Mme Odile), 57, boulevard Lefèvre, 75 Paris-15e (France).
VOLANT-PANEL (Mme Janine), 46, rue de Londres, 75 Paris-8e (France).
WALLON (Mlle Simone), 78, avenue de Versailles, 75 Paris-16e (France).
WEBER (Mlle Édith), 10-16, rue Thibaud, 75 Paris-14e (France).
WIRSTA (Aristide), 1, rue Albert Camus, 92 Bourg-la-Reine (France).

ZAFFINI (Clément), 61, avenue Maréchal-Foch, 13 Marseille-4e (France).
ZASLAW (M.), 380, Riverside Drive, App. 3.D, New York 10025 (U.S.A.).
ZENATTI (Mlle), 3 *ter*, rue de Brevannes, 94 Sucy-en-Brie (France).

BIBLIOTHÈQUES — INSTITUTS

MUSIK AKADEMIE DER STADT, Leonhardstrasse 6, Basel 4051 (Suisse.)
MUSIKWISSENSCHAFTLICHES INST. DER UNIVERSITÄT BASEL, Petersgraben 27, Basel (Suisse).
UNIVERSITÄT BIBLIOTHEK, Basel (Suisse).
MUSIKWISSENSCHAFTLICHES SEMINAR DES HUMBOLDT UNIVERSITÄT, 7 Universitätsstrasse, 108 Berlin (Allemagne).
STAATLICHES INSTITUT FÜR MUSIKFORSCHUNG, Bundesallee 1-12, Berlin W. 15 (Allemagne).
USTRODNI KNIHOVNA VYSSI SKOLY BODAGOGICKE PORICI, Brno (Tchécoslovaquie).
BIBLIOTHÈQUE DU CONSERVATOIRE DE MUSIQUE, 30, rue de La Régence, Bruxelles (Belgique).
BRYN MAWR COLLEGE LIBRARY, Bryn Mawr, Pennsylvania (U.S.A.).
BIBLIOTECA CENTRALA DE STAT SERVICIUL SCHIMB CU, Stracnaţata, S 4 Lon Ghica M. 4, Bucaresti (Roumanie).
BIBLIOTHECA ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE, via Akademia Utca. 2, Budapest (Hongrie).
BIBLIOTHÈQUE INGUIMBERTINE, boulevard du Musée, 84 Carpentras (France).
LIBRARY PERIOD CL., CLARION STATE COLLEGE, Clarion, Pennsylvania 16.214 (U.S.A.).
DIENST VOOR SCHONE KUNSTEN DER GEMEENTE'S, Gravenhage, Stadhouderslaan 41, Den Haag (Hollande).
MUSIKWISSENSCHAFTLICHES SEMINAR DER UNIVERSITÄT, Belfort Strasse, Fribourg in Brisgau (Allemagne).
MUSIKWISSENSCHAFTLICHES SEMINAR DER UNIVERSITÄT, Geismarstr 40, Göttingen (Allemagne Fédérale).
MUSIKWISSENSCHAFTLICHES INSTITUT DER UNIVERSITÄT, Mozartgasse 3, Graz (Autriche).
BIBLIOTHÈQUE MUNICIPALE, place de Verdun, 38 Grenoble (France).
MUSIKWISSENSCHAFTLICHES INSTITUT DER UNIVERSITÄT, Neue Rabenstr. 13, 2 Hambourg 36 (Allemagne).
RUBIN ACADEMY OF MUSIC, 7, Pretz Smolenskin Str., Jerusalem (Israël).
THE JEWISH NATIONAL AND UNIVERSITY LIBRARY, Music Department, Jerusalem P.O.B. 503 (Israël).
FONDATION CALOUSTE GULBENKIAN, Section Musique, Mme de Azeredo Perdigao, Lisboa I (Portugal).
FACULTY OF MUSIC, University of London, King's College, London (Angleterre).
INSTITUT FRANÇAIS DU ROYAUME UNI, 15, Queensberry Place, London S.W. 7 (Angleterre).
ROYAL MUSICAL ASSOCIATION, C. W. Neighbourg Esq. Hon. Lib., Royal Mus. Ass. Music Room, British Museum, London W. C. 1 (England).
CAMBIO INTERNATIONAL, Consejo Superior de Investigationes Cientificas, Serrano 117 Madrid (Espagne).

AMBASSADE DE FRANCE, Serv. Culturel Centre Docum., S.P. 69.200, Mainz (Allemagne Fédérale).

IOHANNES GUTENBERG UNIVERSITÄT, Musikwissenschaftliches Inst., Saartrasse, 21 Postfach 603, Mainz 6.500 (Allemagne Fédérale).

LANGE (Curt F.) Directeur, Instituto Interamericano de Musicologia, Casilla Correo 540, Montevideo (Uruguay).

SOCIÉTÉ RADIO CANADA, Bibliothèque C.P., 6000 Montréal 7 P.O. (Canada).

CENTRE BIBLIOTHÈQUE D'ÉTAT DE L'URSS, V. I Lénine, Moscou (U.R.S.S.).

MUSIKWISSENSCHAFTLICHES, SEMINAR DER UNIVERSITÄT, 22 Geschwister Scholl Platz, München (Allemagne Fédérale).

BUREAU SCIENTIFIQUE DU C.N.R.S. A NEW YORK, 972, Fifth avenue New-York 21, N. Y. (U.S.A.).

NEW YORK PUBLIC LIBRARY, Fifth avenue, 42nd Str., New York, N. Y. (U.S.A.).

INTERNATIONAL FOLK MUSIC COUNCIL, Music Dpt, Queen's University Kingston, Ontario (Canada).

MONSIEUR LE DIRECTEUR, MAISON FRANÇAISE D'OXFORD, Westbury Lodge Norham Road, Oxford (Angleterre).

BIBLIOTHÈQUE CENTRE DE DOCUMENTATION, SCIENCES HUMAINES, C.N.R.S., 54, boulevard Raspail, 75 Paris-6e (France).

BIBLIOTHÈQUE DE LA M.S.H., Service des Périodiques, 54, boulevard Raspail, 75 Paris-6e (France).

BIBLIOTHÈQUE DE L'OFFICE DE RADIODIFFUSION TÉLÉVISION FR., Centre Brossolette, 118, rue de l'Université, 75 Paris-7e (France).

BIBLIOTHÈQUE DE L'OPÉRA, 1, place Charles Garnier, 75 Paris-9e (France).

CENTRE DE DOCUMENTATION SCIENCES EXACTES, C.N.R.S., 26, rue Boyer, 75 Paris-20e (France).

CENTRE D'ÉTUDES SOCIOLOGIQUES, 82, rue Cardinet, 75 Paris-17e (France).

LE COURRIER MUSICAL DE FRANCE, Agence Française d'Information, Musicales, 252, rue du Faubourg Saint-Honoré, 75 Paris-8e (France).

DIRECTION GÉNÉRALE DES ARTS ET LETTRES, 53, rue Saint-Dominique, 75 Paris-7e (France).

ÉCOLE CÉSAR FRANCK, rue Git-le-Cœur, 75 Paris-6e (France).

ÉCOLE DES CHARTES, place de la Sorbonne, 75 Paris-6e (France).

ÉCOLE NORMALE DE MUSIQUE, 114, boulevard Malesherbes, 75 Paris-17e (France).

ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE, 45, rue d'Ulm, 75 Paris-5e (France).

INSTITUT DE MUSICOLOGIE DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS, 3, rue Michelet, 75 Paris-5e (France).

INSTITUT DE RECHERCHE ET D'HISTOIRE DES TEXTES C.N.R.S., 40, avenue d'Iena, 75 Paris-16e (France).

LABORATOIRE D'ACOUSTIQUE, FACULTÉ DES SCIENCES, Tour 66, 9, Quai Saint-Bernard, 75 Paris-5e (France).

PHONOTHÈQUE NATIONALE, 19, rue des Bernardins, 75 Paris-5e (France).

BIBLIOTHÈQUE DE LA FACULTÉ DES LETTRES DE POITIERS, Institut de Musicologie, rue René Descartes, 86 Poitiers (France).

CESKOSLOVENSKA AKADEMIE, ved Zakladni Knihovna, Praha I. Narodni Trida 5 (Tchécoslovaquie).

BIBLIOTHÈQUE GÉNÉRALE ET ARCHIVES DU MAROC, M. Abdallah Regregui, Consev., avenue Moulay Cherif, Rabat (Maroc).

DEUTSCHES HISTORISCHES INSTIT., ISTITUTO STORICO GERMANICO, Corso Vittorio Emmanuele 209, Roma (Italie).
M. GUIDO GATTI, Directeur de la Rassegna Musicale, via PO 36, Roma (Italie).
PONTIFICIO ISTITUTO DI MUSICA SACRA, Piazza S. Agostino 20, Roma (Italie).
BIBLIOTEKA MUZICKE AKADEMIE, Svetozara Markovica 1/II, POB 243 Sarajevo (Yougoslavie).
NARODNA I UNIVERSITETSKA BIBLIOTEKA, Service des Échanges Intern Post., Fah. 154., Skopje (Yougoslavie).
ÉTUDES GRÉGORIENNES, Abbaye Saint-Pierre, 72 Solesmes (France).
ASSOCIATION DES ÉTUDIANTS D'HISTOIRE DE LA MUSIQUE, Institut de Musicologie, 22, rue Descartes, 67 Strasbourg (France).
INSTITUT DE MUSICOLOGIE, 25, rue du Soleil, 67 Strasbourg (France).
CENTRAL MUSIC LIBRARY, P.O.B. 11.229, Tel Aviv (Israël).
CENTRE ÉTUDES SUPÉRIEURES DE LA RENAISSANCE, 59, rue Nericault-Destouches, 37 Tours (France).
LIBRAIRIE KINOKUNIYA AND CIE, 826, Tsunohau Schome, Shinjuku-Ku, Tokyo (Japon).
ARCHIV FÜR MUSIKWISSENCHAFT, Trossingen (Allemagne).
HOCHSCHULINSTITUT FUR MUSIK, Hohnerstrasse 5 A., Trossingen (Allemagne).
UNIVERSITETS BIBLIOTEKET, Uppsala (Suède).
SERIALS DIVISION LIBRARY 1-2, University of British Columbia, Vancouver 8, B.C. (Canada).
MUSIKOLOSKI ZAVOD MUZICKE AKADEMIJE, Gunduliceva 6, 41001, Zagreb (Yougoslavie).

ABBEVILLE. — IMPRIMERIE F. PAILLART (D. 2862). — 1972.

ÉDITIONS DU CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
15 Quai Anatole-France, Paris-VIIe
C.C.P. : PARIS 9061-11 Tél. 555-26-70

Collection « LE CHŒUR DES MUSES »

CORPUS DES LUTHISTES FRANÇAIS

ŒUVRES DES BOCQUET

Édition et transcription par
André SOURIS

Étude biographique et appareil critique par
Monique ROLLIN

Les 34 pièces de Charles BOCQUET publiées dans ce volume son extraites des anthologies de BESARD et de FUHRMANN, et de quelques manuscrits étrangers de la première moitié du XVIIe siècle. Les 24 autres pièces doivent être attribuées à un luthiste du nom de BOCQUET, qui serait l'auteur d'un manuscrit de la seconde moitié du siècle, dans lequel la plupart sont recueillies.

Ouvrage in-4° raisin, comprenant 110 pages de texte,
38 pages de musique, broché.

Prix : 47,30 F TTC